Biblioteca de artă

299

Biografii. Memorii. Eseuri

revolta romantică

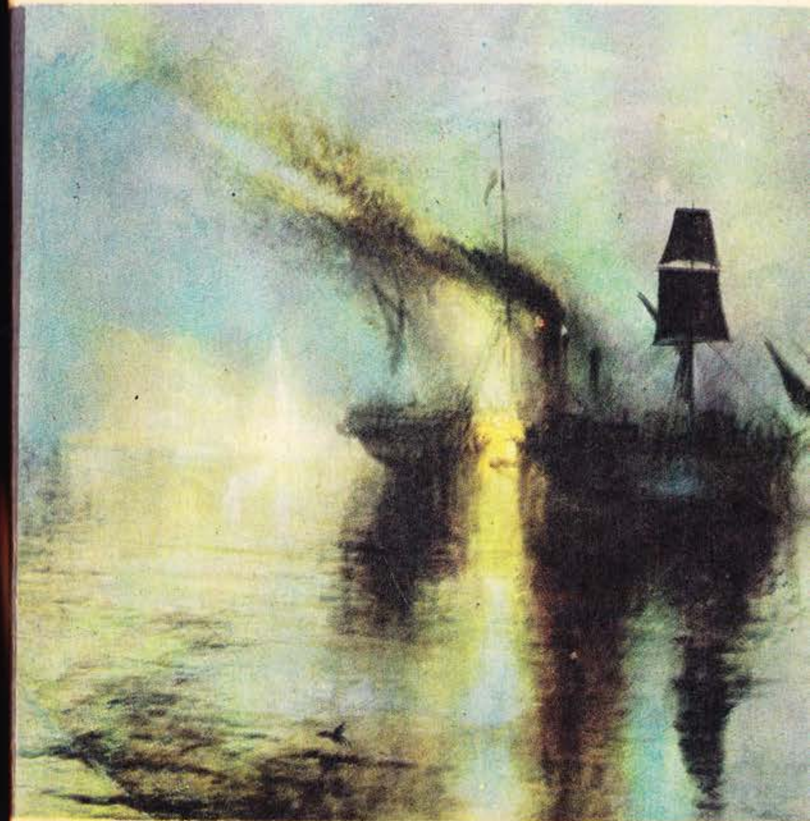
Apariţia stilului romantic de sine stătător, ca şi îndelungata sa luptă cu clasicismul ortodox, constituie unul dintre cele mai dramatice episoade ale istoriei artei. Acest stil este deosebit de bine reprezentat, are numeroase legături cu viaţa, el continuîndu-se din generaţie în generaţie cu implacabila dăinuire a unei saga. Subiectul m-a pasionat în ultimii treizeci de ani, vreme în care am ţinut mai multe conferinţe despre „personajele piesei". Am fost solicitat să le reiau în cadrul programelor de televiziune. (...) Rezultatul a fost transpus pe peliculă, iar acum constituie textul acestei cărţi. Nădăjduiesc că el va servi drept introducere într-o temă vastă şi fascinantă.

KENNETH CLARK

Lei 17,50

Kenneth Clark

revolta romantică



Editura Meridiane

KENNETH CLARK
The Romantic Rebellion.
Romantic versus Classic Art

First published 1973
John Murray (Publishers) Ltd.
Philip Wilson (Publishers) Ltd.

Kenneth Clark

revolta romantică

Arta romantică în opoziție cu cea clasică

Traducere de
MIHAI GRAMATOPOL

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

LUI COLIN CLARK

Pe copertă:

TURNER,
Pace, funeralii pe mare (detaliu)
1842, ulei, Tate Gallery

PREFAȚA AUTORULUI*

Apariția stilului romantic de sine stătător, ca și îndelungata sa luptă cu clasicismul ortodox, constituie unul dintre cele mai dramatice episoade ale istoriei artei. Acest stil este deosebit de bine reprezentat, are numeroase legături cu viața, el continuîndu-se din generație în generație cu implacabila dăinuire a unei saga. Subiectul m-a pasionat în ultimii treizeci de ani, vreme în care am ținut mai multe conferințe despre „personajele piesei". Unele dintre acestea au avut loc la Oxford în 1947, altele la Galeria Duncan Phillips din Washington; în fine, cîteva au fost scrise în ultimul timp. Acum un an am fost solicitat să le reiau în cadrul programelor de televiziune. Mi-ar fi părut rău să le văd pierzîndu-se în uitare, cu atît mai mult cu cît am convingerea că televiziunea constituie instrumentul ideal cu care poate fi trezit interesul publicului față de artă. M-am așezat deci la lucru, începînd să tai și să înnădesc. Rezultatul a fost transpus

* Kenneth Clark s-a născut la 13 iulie 1903 la Londra. Și-a făcut studiile la Trinity College, Oxford, după care a lucrat timp de doi ani cu Bernard Berenson la Florența. A deținut succesiv diferite funcții importante, științifice și culturale: conservator al departamentului de arte frumoase de la Ashmolean Museum, Oxford, director al Galeriei Naționale de la Londra, conservator al colecției regale de tablouri, profesor la Oxford, președinte al Consiliului artelor al Marii Britanii, rector al Universității din York. Dintre lucrările sale a mai fost publicată în limba română *Arta peisajului*, Editura Meridiane, 1969. (N. tr.)

pe peliculă, iar acum constituie textul acestei cărți. Nădăjduiesc că astfel va servi drept introducere într-o temă vastă și fascinantă; de asemenea, cred că acest text cuprinde unele pasaje de critică de artă care, fiind rodul unei îndelungi și fructuoase cercetări a pictorilor în chestiune, ar putea conține, la rîndul lor, cîteva grăunțe de adevăr. E tot ceea ce îmi este îngăduit a pretinde.

D-ra Jane Boulenger m-a ajutat fără rezerve la retranspunerea textului difuzat la televiziune în formele limbajului destinat tiparului, iar Peter Campbell, acel editor strălucit, la aranjarea ilustrațiilor în volum.

K.C., 1973

I
DAVID

Clasic și romantic sînt cuvinte cu înțelesuri larg cuprinzătoare. Ele pot fi aplicate, ca termeni de critică, artei tuturor epocilor. Putem spune că Giorgione este un pictor romantic sau că Mondrian e un clasic, aceste cuvinte ajutînd la definirea caracterului artistului. În toate timpurile, unii artiști au stîrnit simțămintele recurgînd la analogii, la amintiri de mult sedimentate sau la folosirea cu voluptate a culorii; alții au satisfăcut nevoia noastră de ordine și trăinicie creînd structuri și compoziții ce par complete în ele însele. În pictura europeană a secolelor șaisprezece și șaptesprezece, cele două modalități au coexistat în chip fericit. Eventualele deosebiri dintre artiști erau cu precădere de natură tehnică: umbrele dramatice ale lui Caravaggio sau tratarea fluidă a lui Rubens. Deseori termenii clasic și romantic pot fi aplicați aceluiași pictor. În tinerețe, Poussin a pictat mai multe tablouri pline de senzualitate care pot fi numite romantice; opera sa tîrzie este însă un breviar al clasicismului. Cîteva din lucrările cele mai de seamă ale lui Rembrandt se bazează pe construcția clasică; Rafael însuși avea o puternică vînă de romantism căci, așa cum se va vedea în paginile următoare, clasicismul și romantismul merg totdeauna mînă în mînă și se întrepătrund în cazul artiștilor de prima mărime.

Către mijlocul secolului al optsprezecelea începe a-şi face loc o deosebire între arta clasică şi romantică, deosebire mult mai profundă şi mai clară decît tot ceea ce a precedat-o; această diferenţiere avea drept bază teoretică două scrieri care au apărut aproape exact în acelaşi timp.

În 1755, Winckelmann, cel dintii om înzestrat cu calităţi remarcabile care s-a ocupat de istoria artei, a publicat o carte intitulată *Cugetări despre imitarea artei greceşti* care avea să devină textul sacru al clasicismului. În anul următor, Burke, filosoful politician, a tipărit *Cercetare asupra originilor sublimului* unde înfăţişa ţelurile şi sistematiza tematica romantismului. De data aceasta deosebirea nu mai era pur tehnică; ea constituia expresia vizibilă a unei mutaţii filosofice ce avea să se manifeste mai tîrziu în toate artele.

Clasiciştii credeau, cuvintele sînt ale lui Winckelmann, că „arta trebuie să redea simplitatea nobilă şi grandoarea calmă"; romanticii afirmau că arta trebuie să stîrnească emoţiile şi mai cu seamă frica, obîrşie a sublimului. Dezvoltîndu-se, romantismul a propus un nou sistem de valori umane. El a devenit o răzvrătire împotriva conformismului static al secolului al optsprezecelea, iar în ce priveşte artele, împotriva generalizării formelor împrumutate din sculptura greco-romană şi împotriva prohibirii culorii şi mişcării ca expresii ale forţei vitale. Winckelmann spunea: „Frumuseţea e asemenea celei mai limpezi ape dintr-un izvor cristalin care e cu atît mai sănătoasă cu cît e mai lipsită de gust". Nu întîmplător, arta produsă conform acestei doctrine este cu totul neinteresantă pentru noi. Artistul care s-a conformat întocmai teoriilor lui Winckelmann era un pictor german ce locuia la Roma, pe nume Rafael Mengs, iar capodopera lui este plafonul pictat pentru cel mai vestit colecţionar al vremii, cardinalul Albani (2); deşi este neîndoielnic insipidă, această pictură nu este nici pe departe pură. Ea este confecţionată din clişee pe atunci la modă şi este funciarmente frivolă; nu reflectă viaţa,

ci unul din visurile searbede ale „cunoscătorilor" şi colecţionarilor de artă.

Cel ce s-a răzvrătit împotriva acestui stil factice, Jacques-Louis David, era el însuşi un clasicist; clasicismul lui însă se hrănea din contactul cu natura şi din participarea pasionată la viaţa socială. În artă ca şi în politică era un rebel de modă veche. Se născuse la Paris în 1748 şi se mulţumea la început să picteze în diferite stiluri la modă, dar în 1775, după eforturi eroice, a cîştigat diploma Academiei din Paris şi a fost trimis la Roma. Cînd a sosit la Villa Medici, influenţa lui Winckelmann era la apogeul ei. Săpăturile de la Pompei şi Herculanum începuseră cu aproape două decenii în urmă. Climatul, tot atît de contagios ca la începuturile Renaşterii, abia poate fi sugerat de descoperirea, în vremurile noastre, a vechii arte chineze sau a celeia a popoarelor primitive. David şi-a încărcat memoria cu istoria Romei, iar caietele de desen cu schiţele sculpturilor antice; s-a reîntors astfel la Paris în 1780 hotărît să reînvie prin pictură virtuţile celor vechi. Este semnificativ faptul că unul dintre primele lui tablouri, *Contele Potocki călare* (3), e lucrat tot în stilul secolului optsprezece, constituind una din ultimele realizări remarcabile ale *vechiului regim*. Dar în acelaşi an, 1781, a încercat un subiect ceva mai serios, luîndu-l ca model pe Poussin. *Belizarius cerînd de pomană*, pînză în care e reprezentată recunoaşterea bătrînului general de către unul din vechii săi soldaţi (4), ar fi putut să fie pictată în secolul al şaptesprezecelea chiar şi în ceea ce priveşte peisajul nobil care formează fundalul. Această pictură este însă davidiană prin gesturile ei largi şi, pentru prima oară, întîlnim aici o trăsătură ce se constituie drept marcă de atelier a celor mai bune lucrări ale lui David, trăsătură care, neîndoielnic, avea pentru el o valoare simbolică subconştientă: mîna cu palma deschisă. *Belizarius* a fost mult admirat, dar David şi-a dat seama că nu acesta era genul de clasicism pe care îl cerea epoca sau pe care era el sortit să-l picteze. Era mult prea tradiţional, semănînd prea îndeaproape

cu acel fel de pictură destinat amatorilor avizați. Clasicismul său trebuia să fie revoluționar și trebuia să se adreseze poporului și prietenilor acestuia, filosofii. Rezultatul a fost *Jurămîntul Horaților* (5).

Horații este una din acele opere despre care s-ar putea ușor scrie chiar o carte. Ea este într-adevăr ceea ce istoricii de artă doresc să fie operele de artă: ilustrarea perfectă a istoriei sociale. Deși i-a fost comandată de Ludovic al XVI-lea, ea ilustrează noul spirit moral și stoicismul care au precedat Revoluția franceză. „Iubești îndeajuns arta, scria David elevului său Gros, pentru a te mai ocupa de subiecte frivole, *Vite, vite, mon ami, feuilletez votre Plutarque* (răsfoiește-ți cît mai repede, prietene, Plutarhul). Acest spirit capătă expresie nu numai prin alegerea subiectelor, ci și prin împletirea realismului cu rigoarea tradițională a stilului; recunoașterea caracterului grav al vieții deosebește noul gen de clasicismul ortodox și searbăd al lui Mengs. Prin compoziția frontală, prin concentrarea acțiunii, prin expresia elevată și detaliile precise, acesta este perfect clasic; David era însă mult prea serios spre a înlătura adevărul în favoarea formei ideale. Mîna deschisă, în mod intenționat simbol central al compoziției, capătă forță grație unei tratări amănunțite care l-ar fi făcut pe Winckelmann să se cutremure. Acesta ar fi fost în egală măsură șocat de pilaștrii dorici romani, considerați a nu corespunde canonului eleganței clasice. David i-a ales cu bună știință (și cred că o făcea pentru prima oară) drept simboluri ale virtuții romane neștirbite și ale forței primare. Într-adevăr, întreaga pictură este în mod intenționat o operă propagandistică al cărei plan a fost întocmit aidoma unei campanii politice. Ideea de bază, neîntîlnită în tragedia lui Corneille, pare a fi fost luată dintr-o sursă puțin cam dubioasă, din baletul lui Noverre care la rîndu-i fusese inspirat de mimul lui David Garrick. Jocul continuu dintre clasic și romantic este o dată mai mult marcat și de faptul că atitudinile fraților par a fi fost născocite de Fuseli.

Odată hotărîtă tematica picturii, David anunță că aceasta putea fi realizată numai în atmosfera sugestivă a Romei și se îndreptă într-acolo cu o suită de elevi și însoțitori. Execuția a durat unsprezece luni de muncă sistematică; singura parte care i-a dat de furcă a fost piciorul drept al tatălui pe care l-a refăcut de douăzeci de ori și pe care, în cele din urmă, l-a socotit nereușit sub raportul formei ideale. *Horații* a fost expus în 1785 în atelierul lui David din Piazza del Popolo, iar mulțimile care au venit să-l privească au așternut în fața lui un covor de flori. Tabloul a fost dus apoi la Paris unde, în ciuda opoziției oficiale, a avut efectul despre care, aceia dintre noi care-și amintesc de prima expunere a *Guernicăi* lui Picasso pot să-și dea într-o oarecare măsură seama. Dintr-o dată, printr-o operă de artă, oamenii deveniseră conștienți de responsabilitatea lor morală.

Jurămîntul Horaților rămîne o pictură deosebit de impresionantă. Gestica, cu desăvîrșire unitară, a fraților, aidoma imaginii cinetice a unei roți în mișcare, are o însușire aproape hipnotică. Oricare i-ar fi fost originile — la Poussin sau la Fuseli — ea păstrează impresia puternică a unei descoperiri personale, folosirea similară a repetiției avînd să reapară în arta clasică de la Flaxman la *Chahut* a lui Seurat. Aceasta devine în *Horații* simbolul convingător al unei acțiuni hotărîte ce contrastează cu liniile moi ale femeilor din dreapta, senzuale, pasive, incapabile de sacrificiu eroic. Pentru a ne da seama cît de personal sau, cum obișnuim a spune, cît de original era stilul creat de David în *Horații*, n-avem decît să comparăm acest tablou cu *Răpirea sabinelor* (6) al lui Poussin ce se presupune că ar fi fost sursa de inspirație pentru figura fratelui mai mare. Extraordinara capacitate a lui David de a elimina și concentra este izbitoare; presupun că ea se datorează, într-o oarecare măsură, studierii, la Roma, a lui Caravaggio. Faptul că arhiclasicul s-ar fi inspirat din marele anticlasic pare, la prima vedere, surprinzător dacă nu ne amintim că David era mai presus de toate un revoluționar răzvrătit

împotriva frivolității picturii privită doar ca meșteșug. Realismul lui Caravaggio, la care poate fi de asemenea întîlnită palma deschisă, se baza, în ceea ce avea el mai valoros, pe aceeași năzuință, căci seriozitatea a fost motivul pentru care influența acestuia fusese deja acceptată de clasicismul francez. Cine se mai îndoiește că întunecimea și concentrarea dramatică din *Testamentul lui Eudamidas* (7) al lui Poussin n-ar fi fost inspirate de către răzvrătitul de la Roma sau că David n-ar fi văzut o copie a acestei opere excepționale (originalul era inaccesibil) care conține atîtea caracteristici davidiene, de la compoziția paralelă pînă la femeia sfîrșită de plîns din dreapta? *Horații* posedă și o altă însușire contrară teoriei stricte a artei clasice; tabloul este străbătut de năzuința pentru calitatea picturii. Acest simț al materiei frumoase *(jolie matière)* era ceea ce David păstrase din vremea dinaintea revoluționarei sale regenerări, slăbiciune de care se rușina doar în parte căci de obicei îi dădea frîu liber în portrete, fără să fi reușit însă întotdeauna s-o zăgăzuiască în operele istorice. O recentă curățire a dat la iveală, în ceea ce privește chipurile femeilor, tratarea lor cu mult mai multă delicatețe decît avea să dea dovadă stilul stoic, faptul fiind în total contrast cu suprafețele emailate ale lui Ingres.

Grație *Horațiilor* David a devenit unul din fruntașii vieții naționale. De atunci înainte picturile lui aveau să se bucure de însemnătatea publică a unor manifeste, situație la care au aspirat, din nefericire, numeroși artiști încă de pe vremea lui Rafael, dar pe care nici unul nu avea să o atingă, nici pe departe, într-o atare măsură. David a realizat visul ce s-a dovedit fatal atîtor pictori de talent mediocru și chiar acelora de reală valoare ca Diego Rivera și Orozco — visul ca pictorul să-și poată folosi arta spre a influența comportamentul oamenilor. Erau desigur anii cînd opinia publică se vădea deosebit de receptivă față de influențele artei. Profetul mișcării, Jean-Jacques Rousseau însuși a fost în mai mică măsură filosof decît

artist. Doctrina revoluției era prizată din opere ce astăzi ni se par lipsite cu totul de nocivitate. Putem crede astfel că *Nunta lui Figaro* a fost scrisă numai pentru a produce plăcere, dar în 1785 era privită ca o bombă, căci între 1780—1790, fiecărei piese, fiecărui balet i se dădea o interpretare politică, lucru ce nu ne poate surprinde dacă ne amintim de soarta recentă a lui Șostacovici sau dacă recitim cartea a treia a *Statului* lui Platon. Poate numai în Anglia influența artelor asupra vieții statului pare incredibilă și absurdă.

Cele două mari tablouri pictate de David în anii dintre *Horații* și Revoluție erau ambele proslăviri ale stoicismului și sacrificiului. Primul, *Moartea lui Socrate* (9) este cel mai puțin davidian dintre operele sale majore; istoria și morala Greciei erau în mai mică măsură compatibile cu caracterul artistului decît istoria și virtuțile Romei. Fără îndoială că subiectul a fost ales ca simbol al sacrificiului, dar motivele care l-au determinat pe Socrate să primească cu seninătate să bea cupa cu cucută erau prea complexe și lipsite de interes pentru un om a cărui minte funcționa în universul acțiunii. Drept urmare, picturii, deși admirabil compusă, îi lipsește în chip ciudat personalitatea lui David și în consecință stilul. Palma deschisă, simbol al acțiunii, a devenit foarte mică, ea fiind atribuită minusculei figuri a Xantipei, la început așezată la picioarele patului, dar al cărei loc a fost luat de Platon (în realitate în vîrstă de douăzeci și cinci de ani și absent de la eveniment). El este unul din puținele personaje din opera lui David inspirate direct din viață și figura cea mai impresionantă din întreaga compoziție. Tocmai lipsa stilului acestei picturi a făcut din ea exemplul desăvîrșit al clasicismului. Spre spaima academicienilor englezi, s-a propus ca *Socrate* să fie trimis în 1788 la Salonul Academiei regale, iar un critic scria că era vorba de „o pictură care ar fi făcut cinste Atenei în epoca lui Pericle și care după zece zile de necontenită cercetare îmi pare desăvîrșită în toate detaliile ei". În toate lucrările

despre David aceste cuvinte apar ca fiind scrise de sir Joshua Reynolds despre care se spune că văzuse tabloul la Salonul parizian din 1787; ele nu sînt însă în stilul lui Reynolds, ce nu menționează niciodată, după cîte știu, numele lui David.

În următoarea operă (8) David s-a reîntors la Plutarh și la universul acțiunii. Tabloul reprezintă pe lictorii care aduc în casa lui Brutus corpurile neînsuflețite ale celor doi fii pe care acesta îi condamnase la moarte — unul din episoadele istoriei Romei care stă mărturie despre lipsa de omenie a vremii, dar care în 1789 părea că întruchipează culmea patriotismului. Era vorba de un subiect destinat să înflăcăreze opinia publică deoarece se referea la trădători — prea bine cunoscutele creaturi ale furiei populare în epoci de criză sau revoluție — succesul picturii, ca instrument de propagandă, fiind imediat. Personajele sînt, ca de obicei, luate toate din antichitate; Brutus reproduce aidoma capul de bronz identificat ca atare și aflat la Muzeul Capitoliului din Roma. Chiar și mobila a fost copiată după vestigiile arheologice și realizată de marele ebenist Jacob. Ideea de a-l plasa pe Brutus în penumbră, într-un colț al compoziției, o consider însă drept adevărată inovație a imaginației creatoare; de asemenea grupul mamei și al fiicelor, într-o abilă îmbinare a Niobei cu o bacantă, este frumos conceput. Aceasta dovedește că David, contrar obișnuitelor presupuneri, era în suficientă măsură om al secolului al optsprezecelea spre a aprecia feminitatea din tot sufletul. Lucrul e suficient de limpede dacă ne reamintim portretele sale, dar personajele feminine joacă un rol de seamă și în compozițiile lui. Lucrările cu o distribuție în exclusivitate masculină, dacă mă pot exprima astfel, *Socrate* și *Leonida*, sînt pictate cu o evidentă lipsă de căldură și de interes. Motivul este că în cele mai mari opere adevăratul motor al acțiunii rezidă în conflictul dintre spiritul masculin și cel feminin. Sîntem mișcați tocmai pentru că acest conflict îl frămîntă pe David însuși. Este adevărat că David a fost, așa cum spuneau contemporanii, „pictorul

voinței"; în *Horații* și în *Brutus* voința implică sacrificiul sentimentului în favoarea datoriei, aceasta însă numai după lupta cu pictorul *Doamnei Récamier* (10), operă despre care însuși autorul credea că este capodopera sa, în care femininul triumfă într-adevăr.

Brutus a fost expus în 1789 și în timpul următorilor patru ani revoluția, în care pictura lui David și-a avut rolul ei, a atins momentul de criză, mistuindu-i cu desăvîrșire pe toți cei cu care avusese de-a face. Artistul care reușise să influențeze evenimentele părăsește lumea liberă a contemplației pentru îngrădita lume a acțiunii; curînd descoperă că trebuie să renunțe la artă pentru politică. David depune jurămîntul la *Jeu de Paume*, devine membru al Convenției și votează pentru decapitarea regelui. Majoritatea timpului și-a irosit-o în organizarea de sărbători și procesiuni (ocazii cu care a ieșit la iveală în chip penibil lipsa lui de inventivitate), în proiectarea de uniforme și în problemele administrative ale Academiei. Trebuie să adaug că îndatoririle administrative și le-a îndeplinit cu remarcabilă cinste și rezervă: nici un artist nu a fost ghilotinat; el a desemnat pentru a primi onoruri oficiale pictori cu totul străini de revoluție ca bătrînul Fragonard și Madame Vigée Lebrun. Și-a găsit totuși timp să înceapă o vastă lucrare reprezentînd *Jurămîntul de la Jeu de Paume* care a fost distrusă, astfel că despre ea ne putem pronunța numai după desenele preliminare. A creat de asemenea și o capodoperă, omagiul postum pe care l-a adus lui Marat.

Marat asasinat (11) este, după părerea mea, cea mai mare pictură politică realizată vreodată. Este aproape singura ilustrare a credinței populare că evenimentul care a înfierbîntat opinia publică trebuia să devină și subiectul unei opere de artă. Din punct de vedere pictural, tabloul constituie un triumf al manierei clasice. David, care avea obiceiul să zăbovească asupra fiecărui detaliu, trebuia în acest caz să picteze în grabă;

întreaga concepție are totuși aerul concentrării și

desăvîrșirii obținute de obicei printr-un lung proces de purificare. Formația clasică a lui David i-a înlesnit să confere un „ideal“ acestei afaceri banale. Chipul, nu mai puțin decît lada de lemn și hîrtiile în *trompe l'oeil*, lasă impresia autenticității absolute, chiar dacă știm că fața și trupul lui Marat erau răvășite de boala pe care David n-a îndrăznit s-o înfățișeze.

Moartea lui Marat are pentru noi cei de azi o semnificație aparte. Ea dovedește că arta totalitară trebuie să fie o formă a clasicismului: statul care se întemeiază pe ordine și subordonare cere o artă fundamentată pe concepții asemănătoare. Pictura romantică, deși populară, exprimă revolta individului. De asemenea, statul cere o artă rațională conform căreia operele specifice să poată fi executate așa cum sînt comandate. Inspirația rămîne în afara controlului statului. Poziția clasicismului față de subiect, care trebuie să fie clar și neechivoc, vine în sprijinul cerinței de a „crede fără a cerceta“. Adăugați și faptul că arta totalitară trebuie să fie suficient de realistă pentru a fi pe placul ignorantului, străbătută de un ideal propriu comemorării unui erou național și suficient de bine concepută spre a înfățișa o imagine ușor de reținut și veți vedea cît de perfect își onorează scopul *Moartea lui Marat*. Că se întîmplă să fie în același timp și o mare operă de artă, aceasta o face cu atît mai primejdios înșelătoare.

Cîteva luni după terminarea tabloului, cariera politică a lui David ia sfîrșit, iar la 13 Termidor este întemnițat și în primejdie de a-și pierde viața. Prima închisoare avea o vedere plăcută spre grădinile Luxemburgului pe care a consemnat-o cu dezinvoltura și naturalețea unui pictor înnăscut. Vederea din cea de a doua cameră de detenție era mai puțin agreabilă, iar pictorii rivali i-au ridicat în fața ferestrei o ghilotină. Aici a pictat un autoportret (1) semnat „David in vinculis“ (David în lanțuri).

Nici o carceră, nici chiar amenințarea cu ghilotina nu l-ar fi amărît mai mult pe David decît opinia modernă că este cu precădere un portretist. A fost, într-adevăr, un admirabil pictor de portrete ale cărui realizări în domeniu sînt evidente oricui. Două dintre cele mai fermecătoare exemple sînt veselii *Sériziat* (12—13), pictați imediat după eliberare și care par a oglindi cea dintîi senzație de ușurare pe care David o resimte la ieșirea din temniță și din politică. Fără îndoială că aceștia sînt mai plăcuți privirii decît neînduratorul Brutus, iar veșmîntul alb și buchetul de flori ale Doamnei Sériziat sînt anticipări ale „primitivismului“ lui Ingres (dar și foarte asemănătoare cu primele opere ale lui Caravaggio). A susține însă, ca André Maurois în cartea sa *David ou le génie malgré lui*, că întreaga trudă a artistului în domeniul picturii istorice a fost greșit orientată, este un paradox superficial ce ar fi stîrnit fina dar caustica ironie a criticilor francezi, dacă ar fi fost emis de un englez.

Pe cînd era în închisoare, David a executat desenul pentru următoarea sa mare operă: *Sabinele aruncîndu-se între luptători pentru a face pace.* Tematica s-a deplasat de la patriotismul stoic, care trece peste afecțiunea de familie, către concilierea realizată prin intermediul simțămintelor delicate. Nu există nici un motiv real pentru care această temă să fie mai puțin mobilizatoare decît morala severă a operelor sale revoluționare; și totuși, din nefericire, alte influențe au intervenit în realizarea picturii. Desenul făcut în închisoare îi înfățișează pe cei doi eroi, Romulus și Tatius, îmbrăcați în armuri romane. În tablou (14, 15) ei apar nuzi. David s-a lăsat convins de prietenul său Quatremère de Quincy, un discipol al lui Winckelmann și cel mai dogmatic teoretician al clasicismului, că doar așa va putea realiza idealul. Cele două personaje nu numai că sînt neverosimile pe un cîmp de luptă, dar ele sînt redate cu lustrul și cu lipsa de consistență ale sculpturilor elenistice restaurate. David a intervenit, într-un pamflet, în favoarea nudității lor, însă teoria generalizării formei era considerată axiomatică și nu mai avea nevoie să mai fie susținută. „În *Horații*, spunea David, am dat dovadă de prea

multă cunoaștere a anatomiei. În *Sabinele* voi trata această latură a artei cu mai mult talent și gust. Pictura va avea un aspect mai grecesc." David însuși era conștient de primejdiile clasicismului. Dintotdeauna s-a considerat dușman al academismului. Se ferea să folosească modele de profesie și, deși atitudinile personajelor sale sînt luate direct din alte opere de artă — Romulus, de pildă, e luat de la Flaxman, — el le-a pictat întotdeauna după natură, după prieteni și elevi și după șirul de doamne din societate care așteptau la ușa atelierului în speranța de a fi imortalizate ca matroane romane. Portretele ne indică cu cît talent putea generaliza direct după model, așa cum se constată din cel al doamnei Verninac (16). Întîmplător aceasta era sora lui Delacroix care a ținut toată viața tabloul în dormitorul lui — altă dovadă a falsului conflict dintre clasic și romantic. În picturile istorice, David a acordat fiecare trăsătură pînă la forma ideală a ansamblului și poate că numai după ureche putem spune cînd anume o strună a fost prea mult întinsă. În *Sabine*, de pildă, simt că grupul Ersilia și femeile sabine este perfect armonios, urechea îmi este însă ușor supărată de Romulus și iritată de Tatius, deși David credea că aceștia constituie frumusețea de căpetenie a unei picturi pe care întotdeauna a socotit-o drept capodopera sa.

După 1799, David, alături de alți revoluționari, adoptă un nou erou, pe generalul Bonaparte; niciodată vreun om nu a fost înfățișat mai eroic decît Primul Consul, într-o operă cu totul nerealistă dar de un efect copleșitor, care comemorează cea mai măreață faptă a acestuia: trecerea Marelui Saint-Bernard (17). Primul Consul a văzut *Sabinele* și a făcut o îndreptățită remarcă asupra aspectului factice al luptei. A încercat apoi, fără succes, să-l ia pe David în campania din Egipt. La întoarcere, Bonaparte l-a vizitat din nou, întrebîndu-l la ce lucra. „Leonida la Termopile", a fost răspunsul. „Cu atît mai rău, spuse Napoleon, nu faci bine, David, pierzîndu-ți timpul ca să pictezi învinși". Nu este deci de mirare că opera creată

de David pentru noul său stăpîn se apropia mult mai puțin de idealul genului decît tot ceea ce lucrase pînă la începutul secolului, fiind, în ciuda realizării ei colosale, o superficială banalitate. *Încoronarea lui Napoleon* nu intră în istoria clasicismului, ci în cea a picturii oficiale. Pentru a-i recunoaște, totuși, calitățile e suficient să o comparăm doar cu încercările de a picta ultimele patru încoronări din Anglia. Desigur, este mult mai reușită, dar aparține aceleiași familii. Capetele doamnelor sînt deosebit de bine realizate (puteau fi pictate oricînd și cred că nu mă înșel dacă spun chiar pe la 1900), ele nu sînt însă artă. Faptul dovedește marea putere de idealizare a lucrărilor timpurii ale lui David, chiar a acelora ca *Horații*, idealizare ce trece drept realism. Numai cînd a ajuns să-l picteze pe papa Pius al VII-lea (19), David a fost impresionat de frumosul modelaj al capului acestui italian și poate și de sentimentul eternei demnități pe care o încarna, dîndu-i acesteia durabilitatea formei. Ne-a lăsat, în același timp, o imagine neconvențională a papei, ceea ce demonstrează că nu-și pierduse resursele de portretist. Sfîntul Părinte a manifestat o oarecare îngrijorare cînd urma să pozeze unui pictor care, după cum s-a exprimat, „și-a ucis regele și ar putea ușor arde pe rug un biet papă bătrîn și bolnav". David s-a amuzat: „Mi-a fost dat să pictez un împărat, spuse vechiul revoluționar, și acum, în sfîrșit, un papă".

A afirma că David și-a trădat idealurile sau că s-a lăsat corupt de Napoleon, ar fi o prea drastică simplificare. Dar, vai, oricît de mult ar dori un pictor oficial să-și păstreze personalitatea artistică, practica executării comenzilor și miile de solicitări ale vieții publice îi minează într-atît posibilitățile de concentrare încît atunci cînd se reîntoarce la genul de pictură pe care din tot sufletul a dorit să-l practice mereu, nu mai poate lucra. Mîna, răspunzînd mai repede împrejurării decît creierul, refuză să se supună voinței. Era un act de curaj din partea lui David să se reîntoarcă

la *Leonida la Termopile* (18) mai ales într-un

moment în care înfrîngerea i-ar fi putut părea împăratului un subiect artistic mult prea suspect; dar, după părerea mea, pictura este pe de-a întregul lipsită de viață. Însă David nu-și dădea seama că forțele sale erau în declin, socotind pe *Leonida* cel puțin egal *Sabinelor*.

Pentru a înțelege cum stăteau lucrurile, va trebui să citim relatarea intențiilor lui David consemnate de gravorul care a executat o probă după *Leonida*, destinată corectărilor ce trebuia să le facă artistul. Intențiile sînt deopotrivă literare și morale. El descrie cu lux de amănunte gîndurile ce treceau prin capul eroului, exprimate de chipul acestuia, pictat, spune David, cu inspirație. Doctrina clasică conform căreia o pictură trebuie să arate ca un poem eroic este împinsă pînă la ultimele ei consecințe. La marea distanță care-l separă de noi, David poate comunica cu cei de azi doar prin intermediul artei sale și, din acest punct de vedere, chipul lui Leonida e o nereușită. El a fost reprodus după o gemă din lucrarea lui Winckelmann, *Monumenti inediti* (Monumente inedite), alături de alte personaje inspirate din arta antică. Într-adevăr, *Leonida* este un exemplu limită al generalizării tipice neoclasicismului. Fiecare detaliu susceptibil de a trăda energia vitală a fost îndepărtat, fără a fi compensați de satisfacția intelectuală a formei abstracte. Ceea ce era considerat drept culme a clasicismului pare acum a marca sfîrșitul și moartea acestuia. Ne vom reaminti de cele de mai sus cînd vom analiza *Cuirasierul* lui Géricault și *Jupiter și Tetis* al lui Ingres, ambele pictate în același deceniu.

După Restaurație, David a fost exilat la Bruxelles, iar picturile lucrate acolo vădesc pateticul său declin. Cea mai interesantă dintre ele, minunatul portret al doamnei Tangry împreună cu fetele ei (20), se crede astăzi că ar fi fost realizat de elevul său Navez, deși desenul și compoziția aparțin în mod cert lui David. Reîntorcîndu-se la realitate, el i-a insuflat ceva din calitățile autentice ale clasicismului nesofisticat al anilor optzeci ai secolului trecut. Capetele au frontalitatea și

privirea fixă a monumentelor funerare romane, realismul grav al busturilor din vremea republicii sau din primul veac al imperiului. Chiar și pălăriile amintesc de coafurile grotești ale personajelor feminine ale familiei lui Traian. Însușirile romane menționate pot fi puse față în față cu decadența alexandrină a ultimei lui lucrări, *Marte dezarmat de Venus* (21) care este o penibil de proastă pictură. Amorașul care desface sandaua lui Marte este de-a dreptul vulgar. Puținul de însușiri stilistice pe care îl vădește tabloul se datorează vechii pasiuni a pictorului pentru balet, dealtfel sursa inspiratoare a *Horațiilor* și a Ersiliei. Cele trei Grații au exact aspectul vechilor stampe cu scene de balet, inclusiv umerii, aidoma unor sticle de șampanie, și obrajii prea trandafirii; Venus e de fapt portretul domnișoarei Leseuer, prima balerină a Teatrului monetăriei din Bruxelles. Observăm că David, care se credea odată deschizător de drumuri, era de fapt influențat, ca oricare altul, de curentele modelor stilistice contemporane. În realitate, *Marte și Venus* este mult mai asemănătoare ultimelor picturi antice tîrzii, cunoscute grație frescelor de la Herculanum, decît *Horații*; însușirile artei clasice însă au dispărut cu totul. Lunga confruntare între principiul masculin și cel feminin s-a încheiat: Marte a fost dezarmat. Romei îi urmează Alexandria; abia acum ne dăm seama cît de mult a depins specificul operei davidiene de răsfrîngerea romantică în artă al propriului conflict etic interior al artistului.

Decăderea stilului lui David s-a datorat nu numai unor motive personale; ea a fost și urmarea falimentului general al clasicismului, atît ca stil cît și ca filosofie, incapabil să exprime spiritul unei epoci revoluționare. Oricît de mult se vor fi modelat diversele momente ale Revoluției franceze după istoria romană — faza timpurie după virtuțile republicane, cea tîrzie după măreția imperială — rămîne lucru stabilit că clasicismul a depins de o filosofie rațională constituită, în

vreme ce duhul Revoluției era cel al schimbării

și al pasiunii. Ceea ce numim romantism a fost în chip inevitabil impulsul plin de viață al secolului al nouăsprezecelea, căci aproximativ după 1815 clasicismul (cu excepția arhitecturii) a devenit o artă destinată amatorilor, afară numai atunci cînd a fost salvat de vechiul lui aliat, realismul. Din fericire, tocmai în acești ani, stilul supra-specializat al neo-clasicismului a fost adoptat de un om de geniu: Ingres. Este simbolic faptul că Ingres ar fi pictat lampadarul din cea mai feminină pictură a lui David, *Doamna Récamier*. Nu vreau să spun că Ingres era un artist mai puțin mare decît David; dimpotrivă, am o nețărmurită admirație pentru el. Mă gîndesc însă că, în două sau trei opere, David a atins, prin imaginație și concepție, un ideal moral și filosofic pe care estetismul pur al lui Ingres nu l-a putut niciodată atinge.

II
PIRANESI ȘI FUSELI

Vînarea unei date de început a romantismului secolului al optsprezecelea este, de obicei, sportul preferat al istoricilor de artă, de cele mai multe ori unanimi întru a o fixa în iunie 1764 cînd Horace Walpole a visat că se află în holul unui vechi castel și că a văzut pe platforma superioară a scării interioare o mînă uriașă în armură. După ce s-a trezit, a scris cea dintîi poveste de groază *Castelul din Otranto*. Această dată e prea tîrzie. Cititorii lui *Candide* a lui Voltaire își vor aminti cum s-a crăpat, ca urmare a cutremurului de la Lisabona din 1755, suprafața lustruită a optimismului general. Cataclismul a fost echivalent pentru veacul al optsprezecelea cu scufundarea Titanicului. Efectul său imediat s-a vădit de neînchipuit. Doamna de Pompadour a renunțat la ruj timp de o săptămînă („l-a oferit, spunea Horace Walpole, demonului cutremurelor"), iar două săptămîni la rînd mizele de la White au fost extrem de reduse. „Niciodată înainte, spunea Goethe (în vîrstă, pe atunci, de șase ani), demonul Fricii nu răspîndise atît de iute și atît de tare groaza pe pămînt".

Este discutabil dacă mișcarea romantică s-a manifestat mai întîi ca expresie a fricii; faptul a fost deslușit în primul tratat filosofic despre acest subiect, *Cercetare asupra originilor sublimului* al lui Burke. Această lucrare originală, inteligentă și extrem de plicticoasă, se întemeiază pe premisa

că „orice este capabil să stîrnească, în orice chip, simțăminte de durere și primejdie, cu alte cuvinte orice este înspăimîntător constituie sursă a sublimului"; de aici Burke deduce „efectul sublim al întunericului, al puterii de distrugere, al singurătății, al liniștii și al răgetului animalelor". Aveau să treacă aproape patruzeci de ani pînă ce Blake să definească aceiași factori ai sublimului drept „părți ale eternității, prea mari pentru ochiul omenesc" — într-un limbaj pe care Burke l-ar fi socotit acoperit de norii entuziasmului.

Deși anul 1755 este o dată ce poate fi tot atît de bine susținută ca orice dată de acest fel, în decada care a precedat-o s-a situat extraordinarul preludiu al mișcării romantice și al imagisticii fricii: seria de gravuri cunoscută sub numele de *Temnițele imaginare (Carceri d'invenzione)* a lui Giambattista Piranesi. Piranesi este un exemplu care confirmă binecunoscutul paradox al istoriei după care culturile sînt distruse din interior. El a fost cel dintîi pion al coloanei a cincea în secolul al optsprezecelea. Prin naștere era venețian, fiu al unui oraș ce oferea în acel veac plăceri desfătătoare în formele cele mai libere; cea mai timpurie experiență vizuală care i-a modelat imaginația a constituit-o, neîndoielnic, somptuoasele decoruri ale celor cinci teatre ale urbei natale. Stăpînii necontestați ai scenografiei teatrale erau cei din familia bologneză Bibiena, de la aceștia tînărul Piranesi învățînd arta perspectivelor fantastice; măiestria liniei gravate dătătoare de umbră și lumină a dobîndit-o de la acel izvor al luminii temperate care era Canaletto și de la acea fîntînă a bucuriei care se numea Tiepolo. La o vîrstă timpurie însă, a părăsit orașul luminii și culorii devenind roman și petrecîndu-și cea mai mare parte a vieții la Roma, în perioada de vîrf a reînvierii clasicismului. Ajunsese cel mai renumit anticar din oraș și era pe bună dreptate recunoscut cel dintîi mare artist al romantismului.

Piranesi s-a născut la 1720 și era fiul unui zidar în piatră; se pregătise să devină arhitect, însă uimitorul său talent de a desena opere arhitec-

tonice trebuie să se fi vădit de timpuriu deoarece la vîrsta de douăzeci de ani a fost ales să însoțească pe noul ambasador al Veneției la Roma. Faptul că ruinele vechii Rome impresionau lumea ca niște curiozități vesele și amuzante, este o dovadă a atmosferei voioase, de petrecere care caracteriza începutul veacului al optsprezecelea — vremea lui Marco Ricci și a lui Panini. Nu acesta este efectul pe care ele îl au astăzi asupra noastră, chiar după două secole de neîntrerupte restaurări; și nu aceasta era impresia pe care o produceau asupra lui Piranesi. Vreme de treizeci de ani, el a desenat ruinele Romei cu neobosită acuratețe, fără a înceta să le socotească înspăimîntătoare și copleșitoare. Se apropia astfel mai mult de artiștii Renașterii decît de cei ai veacului său. Cellini credea că stafiile și demonii își au sălașul în Colosseum; gravurile lui Piranesi sînt populate de creaturi sălbatice, ascunse în umbră, sau de acei schilozi și cocoșați pe care, așa cum cu nemulțumire consemnează biograful său, a ținut cu tot dinadinsul să-i deseneze în locul statuilor antice. Chiar cînd un inspector al monumentelor istorice vizitează gura de evacuare a lacului Albano (23), el e redus la insignifianță de trunchiurile bătrînilor copaci. De la început, Piranesi a privit aceste bolți inimaginabile nu ca lăcașe ale unei trecute și rafinate vieți sociale, ci ca închisori. În cea mai timpurie suită de gravuri, realizată la vîrsta de douăzeci și doi de ani, temnița e o prezență reală. Într-adevăr, seria poartă titlul *Temniță întunecată, cu instrumente pentru pedepsirea criminalilor.* Comparată cu temnițele de mai tîrziu, este oarecum prozaică; și aici însă este prezentă copleșitoarea arhitectură ciclopică precum și mereu prelucratele însemne ale claustrării: gratiile și galeriile fără sens. Trei ani mai tîrziu, temnițele aveau să devină halucinante și metafizice în extraordinara serie de gravuri cunoscută sub numele de *Temnițele imaginare.*

I carceri sau *Temnițele* există în două variante. Prima a fost concepută, în mare, în 1745 și publicată în 1750, o nouă ediție, de fapt a treia, apă-

rînd în 1760. Acestei ediții Piranesi i-a adăugat o pereche de planșe și a refăcut cea mai mare parte a gravurilor anterioare. Unora le-a completat doar cîteva detalii, altele însă au fost restructurate. În majoritatea cazurilor (nu însă în toate) ele au cîștigat mult ca forță și intensitate, astfel că prin ediția din 1760 *Temnițele* ajung să fie larg cunoscute. Comparația între cele două seturi aruncă o lumină revelatoare asupra gîndirii lui Piranesi și asupra procesului de creație în ansamblu. Toate ideile i-au venit în prima serie. Ele erau inspirații. Se pare că la început Piranesi nu și-a dat seama cît de revelatoare erau aceste idei sau poate că în 1745 nu putea accepta faptul că visurile pline de teamă și frustrare ar putea constitui modalitatea comunicabilă a unei forme de exprimare capabilă de a fi dusă pînă la ultimele ei consecințe; abia după ce în 1755 Demonul Fricii a fost slobozit, artistul s-a simțit în stare să realizeze acest lucru.

Frontispiciul însuși este un exemplu. În prima ediție (24) mai păstrează încă ceva din fantezia inocentă a unui „capriciu" venețian — dealtfel seria se intitula *Capricii* — numele lui Piranesi neapărînd, ci doar cel al editorului său. Văzută în lumina celorlalte planșe, scara și galeriile superioare par a avea aerul unui coșmar. Că Piranesi a revenit asupra acestei pagini de titlu pentru ediția a II-a, nu mai rămîne nici o îndoială (25). Primul plan e ocupat de o mare roată dințată; un pod sinistru și fără noimă traversează mijlocul reprezentării și o vertiginoasă punte de pisică apare sus, la mare înălțime. Zig-zagul amețitor al diagonalelor este adăugat tuturor planșelor celei de a doua ediții, mărind astfel senzația de frustrare pe care ne-o provoacă. Linia zigzagată este o simptomă grafică cunoscută a nevrozei furioase și ea e utilizată peste tot în compoziție (28). De fiecare dată cînd ochiul se angajează pe un traseu, privirea e returnată brusc și fără menajamente. Nu există nici o trecere lină — caracteristică clasicismului — între două puncte. Neîndoielnic că aceste încrucișări exacerbate exprimă

o trăsătură profundă a firii lui Piranesi, ea apărînd, într-o formă aproape abstractă, în desenele din anii 1760.

Altă schimbare pe care Piranesi a operat-o în ediția a doua a fost sporirea realității reprezentării. În primul stadiu, temnița, oricît ar fi fost ea de tulburătoare, rămînea o schiță cu multe părți vagi, imaginația găsind încă prilejuri de relaxare în unele zone luminoase neocupate (26). Cu atît mai copleșitoare avea să devină însă în 1760, cînd fiecare centimetru patrat arăta îngrozitor de real, astfel că ochiul nu mai putea evita să urce scările în spirală și să alerge amețit de-a lungul înfricoșătoarelor galerii care sfîrșeau în gol (27). Ca să dea visurilor sale o mai mare realitate, Piranesi putea, în fine, să-și utilizeze întregul talent al reprezentării amănunțite pe care l-a dobîndit în cincisprezece ani de gravare a ruinelor și clădirilor moderne ale Romei.

La mijlocul secolului al optsprezecelea, Roma trebuia să fi fost locul cel mai frumos și cel mai paradoxal din lume. Înainte de toate erau vastele clădiri ale Romei papale, situate în afara arterelor de circulație și înconjurate de replici mai mici, construite în același stil. Deși epoca marilor construcții se încheiase, un șir de papi și cardinali generoși au creat impresia că ritmul colosalelor realizări nu va înceta niciodată. Palatele romane au fost cele mai masive monumente ale încrederii de sine, ridicate vreodată. Imediat după ele veneau unele edificii ce supraviețuiseră din antichitate și care erau încă folosite ca locuințe. Din aceste reutilizări dispăruse pecetea prosperității — frontoane sparte, pereți ce stăteau să se năruie —, toate insuflau sentimentul neplăcut al timpului devorator. Urmau apoi ruinele imperiale care datorită stării sau nesiguranței lor au fost lăsate să se năruie: mărețe structuri complexe pe care nici un arhitect cu capul pe umeri nu s-ar fi încumetat să le restaureze. Existau, în sfîrșit, marile realizări edilitare ale antichității, ajunse aproape în starea unor uriașe mușuroaie sau vizuini descoperite. Antichitatea „plină de far-

mec nețărmurit" devine astfel subiect de groază și melancolie, stîrnind simțăminte opuse apei pure și cristaline prin care Winckelmann, exact în aceeași vreme, desemna metaforic arta acesteia.

Piranesi a fost acela care a descoperit amintitul paradox al atitudinii noastre față de antichitate. Deși vederile bisericilor și palatelor din secolul șaptesprezece ocupă jumătate din cartea sa despre Roma, nu era cîtuși de puțin interesat de acestea și e greu de crezut că atîtea și atîtea planșe ale ediției din 1750 au fost executate de mîna lui. Ele sînt descriere pură, ținînd mai mult de desenul liniar decît de gravură și lipsindu-le simțul dramatic al luminii, atît de caracteristic operei originale a lui Piranesi. Cînd însă clădirile răsar de sub pămînt, se trezește și interesul său. E desfătat de mărimea gigantică a unei arhitecturi care poate rezista depunerilor stratificate de-a lungul mileniilor (29). În fine, ajungînd la Albano care reprezintă, ca să spunem astfel, pămîntul viu, simțămintele sale își dau frîu liber conferind viziunii intensitatea și puterea îmbinării aspectului general cu detaliul pedant, trăsătură care nu a mai fost niciodată egalată (30). Faptul de a fi desenat fiecare piatră cu propria ei perspectivă și încă, pe deasupra, realizînd ansamblul la nivelul unei impresionante opere de artă, reprezintă o reușită tehnică ce nu putea fi înfăptuită decît sub imperiul unei puternice emoții.

În acesta constă experiența de care Piranesi dă dovadă în a doua ediție a *Temnițelor* sale. După cincisprezece ani a devenit mult mai versat, fără ca visul originar să-și fi pierdut nici unul din farmecele exercitate asupra lui. De fapt, dacă nu l-ar fi obsedat continuu viziunile avute dintr-un început, nu ar fi putut atinge nici pe departe intensitatea la care a ajuns. Cele două planșe adăugate *Temnițelor* în 1760 sînt amalgame (31). În intenția de a le face cît mai impresionante, Piranesi a mers mult prea departe, umplîndu-le cu reliefuri reprezentînd ceea ce avea să devină simbolistica tipică a fricii: lei, captivi înlănțuiți

etc., adăugînd chiar și o scenă de tortură. Ele nu sînt cîtuși de puțin tot atît de tulburătoare ca primele planșe care ne izbesc prin mijloace pur arhitecturale, cu alte cuvinte, abstracte. E greu să găsim o mai adecvată ilustrare pentru diferența pe care Coleridge o făcea între fantezie și imaginație. Cîteva din cele mai mișcătoare planșe au fost lăsate practic neschimbate. Superbei compoziții a planșei din figura 32, cu marele ei bastion rotund din piatră care ne privește sfidător ca eroul din *Fidelio*, i-a adăugat doar o neînsemnată încrucișare de linii în primul plan și o galerie suplimentară în cel de mijloc. Definind cu mai multă precizie unele detalii și acoperind într-o mai mare măsură cu cerneală întreaga planșă, Piranesi a eliminat atmosfera însorită care, în prima ediție, atenua intenția inițială de a sugera groaza. O compoziție profund romantică, cu un grup de întemnițați gigantici — reali sau simple sculpturi, nu se poate spune — nu a fost cîtuși de puțin modificată, astfel că sîntem îndreptățiți să afirmăm că pe la 1760 impulsul emotiv al *Temnițelor* a devenit mai intens, mai susținut și mai conștient, Piranesi însuși recunoscînd că acesta era acum în spiritul vremii, ceea ce nu s-ar fi întîmplat cu cincisprezece ani în urmă. Cu marile lui resurse tehnice ar fi fost capabil să dea emoțiilor intense și groazei o și mai mare plauzibilitate. Dar viziunile originale, din care s-a dezvoltat întregul, i-au apărut la uimitor de timpuria dată a anului 1745.

Cum i-au venit ele? Bianconi, primul biograf al lui Piranesi, care l-a înțeles destul de superficial, afirmă că acestea au fost rezultatul aiurărilor pricinuite de friguri; fără îndoială că atare maladie nu putea constitui baza reală a unei opere atît de elaborate și consecvent urmărite. Știm că în tinerețe Piranesi era o figură stranie și solitară. Chiar și după ce s-a căsătorit cu una din fetele horticultorului Corsini și a devenit cel mai de succes gravor din Roma, a rămas un excentric, așa cum se poate ghici din autoportretul (22) în care chipul îi apare printre nori cu expresia unei

baudelairiene dezabuzări. Cei care i-au citit autobiografia susțin că ea cuprindea într-o singură trăire viețile lui Cellini și Casanova; din nefericire lucrarea s-a pierdut la începutul secolului nouăsprezece. Nu m-ar mira dacă acest visător solitar și-ar fi intensificat reveriile cu ajutorul opiului, folosit în mod cert în medicină și cred că lesne de cumpărat, în acele vremuri cînd nu exista nici o strictă reglementare, de oricine avea vreo durere de dinți. În secolul nouăsprezece lumea îl lua ca pe aspirină. De Quincey, care ne vine imediat în minte cînd privim *Temnițele*, povestește cum i-a descris Coleridge *I Carceri* ale lui Piranesi — pe care le numea „Reverii" — afirmînd că arhitectura era gotică; descrierea poetului englez, consemnată de De Quincey, este însă într-altă privință demnă de atenție și vie: în concluzie, ei au căzut de acord că arcurile suprapuse, scările interminabile și galeriile amețitoare și lipsite de sens, reprezintă tocmai reveriile unui consumator de opiu aflat în fazele de început (34). Mărturia celor mai notorii dintre englezii împătimiți ai drogului nu poate fi trecută cu vederea.

Cu toate acestea, gîndesc că temerile și frustrările *Temnițelor* lui Piranesi ne sînt, pe drept cuvînt, comune nouă tuturor prin faptul că le recunoaștem de îndată autenticitatea. Dintre toate visurile înfricoșătoare ale secolului optsprezece, ele și nu uriașa mînă în armură a lui Walpole sînt singurele care și-au păstrat forța. Poate chiar și-au și sporit-o. Fabricile și stațiile de cale ferată din veacul trecut (33), vădind atît de des apăsarea și melancolia piranesiană, au devenit temnițele societății industriale. Ele reprezintă latura vizibilă a încătușării economice: bărbați și femei își petrec zilele în curse vlăguitoare care-i duc către o muncă tot mai lipsită de sens. Trebuie să urci scările pentru a obține un permis, apoi să traversezi pentru a-l viza la unul din micile ghișee rotunde; din păcate acesta e închis și ți se spune să urci la galeria superioară, dar ca să ajungi acolo observi că ai luat-o greșit și că ai călcat regula-

mentul, astfel că trebuie să cobori și să treci pe la biroul ofițerului de serviciu (35). Desigur că Piranesi nu a putut prevedea avantajele unui stat bine organizat dar, aidoma tuturor marilor artiști, opera lui transmite diverselor epoci mesajul ei mereu actual. El i-a fascinat pe oamenii de la sfîrșitul secolului optsprezece asupra cărora cutremurul de la Lisabona a slobozit, după spusa lui Goethe, demonul fricii, s-a adresat nemijlocit vremii lui Coleridge și De Quincey și vorbește încă, deosebit de puternic, veacului lui Kafka.

Piranesi își depășește epoca. Către sfîrșitul vieții lui începuse la Roma o mișcare artistică rafinată care avea să se răspîndească în întreaga Europă. Aceasta era deopotrivă anticlasică, dar obiectul adversităților ei nu era atît sculptura antică, ci picturile lui Rafael. Rădăcinile respectivei mișcări coborau pînă la Michelangelo, nu acela al Renașterii tîrzii și al plafonului Capelei Sixtine, ci teribilul Michelangelo al *Judecății de apoi*. Dacă cineva ar fi vrut să creeze o artă a fricii, n-ar fi putut face nimic altceva mai bun decît să imite *Judecata de apoi*. Păcătoșii lui Michelangelo sînt frica personificată; demonii lui sînt într-adevăr înspăimîntători. Pe lîngă aceste întrupări ale pedepsei care stîrnesc groaza, artiștii secolului optsprezece au mai fost influențați în mare măsură și de un manierist bolognez din secolul șaisprezece, numit Tibaldi. Numele său nu mai e astăzi familiar, în parte fiindcă frescele lui de la Universitatea din Bologna și din biblioteca Escorialului sînt relativ inaccesibile; la vremea sa însă era cunoscut printre concetățeni drept „Michelangelo al nostru cel nou" (il nostro Michelangelo riformato), opera fiindu-i popularizată în secolul optsprezece de un album de gravuri publicat în 1756. Acestea erau rădăcinile mișcării anticlasice din Roma acelui veac, mișcare care recurgea la marile domenii ale iraționalului menționate de Burke: frica și distrugerea, pentru a nu mai aminti sexualitatea de care Burke nu pomenește. Ele se află la polul opus liniștii pure a lui Winckelmann sau severității morale a lui David.

Cred că se poate dovedi că primul care a exploatat acest gen de violență stilizată a fost sculptorul suedez Sergel, ale cărui sculpturi sînt mai mult sau mai puțin clasice, dar ale cărui desene sînt adesea exact contrariul (36). El practica cu deosebită forță îndrăznețul stil roman de la sfîrșitul veacului trecut, aflat încă la modă atunci cînd Géricault a vizitat orașul în 1816.

Omul care a readus romantismul manierist în țările de obîrșie ale mișcării romantice — Anglia și Germania — a fost pictorul elvețian Fuseli. El s-a născut la Zürich în 1741. De tînăr a intrat în rîndurile bisericii, dar preoția îi era mai puțin pe plac decît viața boemă a „literaților". Avea ca prieteni poeți și folosofi aparținînd romantismului german din prima lui perioadă liberală, Fuseli însuși intrînd în contradicție cu autoritatea. În 1764 a fost obligat să părăsească Elveția, alegînd ca loc de refugiu patria lui Shakespeare. Paradoxal, prima sa operă a fost o traducere a *Cugetărilor despre picturile și sculpturile grecilor* a lui Winckelmann. Sir Joshua Reynolds l-a convins să renunțe la literatură pentru pictură și în 1769 Fuseli a plecat la Roma, acolo dobîndindu-și reputația de maestru al sublimului. După nouă ani s-a reîntors în Anglia unde sublimitățile sale — la modă, erotice și bizare — au adus o binevenită varietate în șirurile de peruci pudrate și de ireproșabile eroine clasice de pe pereții Academiei al cărei profesor de desen, și apoi director, a devenit. A trăit în Anglia pînă în 1825 fiind subiect de spaimă și curiozitate. Englezilor le place să aibă cîteva personalități publice, ca de pildă Sickert sau sir Thomas Beecham, care să-i șocheze puțin uneori. Fuseli, prin sarcasmul, indecența și bătăioșenia lui, devenise o instituție națională, și, spre deosebire de extravaganții zilelor noastre, și-a păstrat această faimă pînă la sfîrșit.

Ca orice om mic de statură și mîndru, Fuseli era obsedat de măreție — numai Dante, Shakespeare, Milton și Michelangelo însemnau ceva pen-

tru el; ambiția lui poate fi formulată într-o frază: să redea cele mai dramatice episoade din Shakespeare în limbajul pictural al lui Michelangelo. A exploatat deci mai mult decît oricine imagistica fricii din *Judecata de apoi*. Sigur că fantomele michelangiolești ale lui Fuseli n-au atins niciodată înalta solemnitate a lui Michelangelo, dar ele sînt în felul lor impresionante și au apărut exact la momentul potrivit. Frica, după Burke, în 1756, parte constitutivă a sublimului, a devenit în vremea lui Fuseli obiectul unei preferințe aparte. De pildă, în 1773, un critic pe nume Aikin a publicat o carte intitulată: *Despre plăcerile prilejuite de subiectele de groază și analiza feluritelor nenorociri care provoacă senzații agreabile.* Mai mult încă, reactualizarea lui Shakespeare, începută în primele decenii ale secolului al optsprezecelea, intra într-o nouă fază; nu se mai vorbea de „bunul Shakespeare", ci de cel al fantomelor și vrăjitoarelor, al morților violente și al vărsărilor de sînge — de fapt de Shakespeare al zilelor noastre. *Macbeth* era socotită opera capitală, iar criticii discutau la nesfîrșit despre felul supranaturalului din această tragedie. Atare climat intelectual i se potrivea de minune lui Fuseli. Nu pot afirma că vestita lui pictură reprezentînd pe cele trei vrăjitoare (37) este mai reușită decît sînt de obicei personajele respective pe scenă. Dar *Cazanul vrăjitoarelor*, pictat de el, dă dovadă, cred, de simțul vizual al tensiunii dramatice care nu este descriptivă în chip banal; nenumăratele sale desene reprezentînd pe Macbeth și pe vrăjitoare vădesc adesea o reală putere de imaginație. Deși a fost mai degrabă ilustrator decît pictor, cîteva din picturile sale sînt atît de libere și pline de vigoare încît ar putea fi pe drept cuvînt numite expresioniste; una dintre ele, reprezentînd-o pe Lady Macbeth cu pumnalul (38) — aflată acum în Galeria Tate — va fi fost o tot atît de stranie apariție printre rafinatele cadre de pe la 1800, ca și *Fata bolnavă* a lui Eduard Munch în 1895.

Acum cînd manierismul secolului șaisprezece a revenit la modă, n-ar mai fi o insultă pentru

Fuseli a spune că cu cît e mai manierist, cu atît e mai reuşit. Îl prefer mai ales atunci cînd schimbă armura majestuoasă a lui Michelangelo pentru veşmintele mult mai uşoare ale lui Tibaldi, devenind implicit mai mobil şi mai independent. Există la Tibaldi ceva corupt, cinic, frivol şi macabru ce constituie răsufletul de uşurare după grandoarea solemnă a unui urmaş fidel al lui Michelangelo ca Daniele da Volterra. Frescele lui Tibaldi din palatul Poggi de la Bologna ilustrează *Odiseea* cu conştient cinism, principalele personaje fiind redate în chip lasciv şi absurd. Cîteva din cele mai frumoase desene ale lui Fuseli, de pildă *Tezeu şi Minotaurul* (39), vădesc acelaşi spirit cinic şi antieroic.

Lucrările lui Fuseli sînt un fel de antologie a temelor romantice: fantome, vrăjitoare, giganţi şi cai, cei din urmă jucînd un rol echivoc în iconografia romantică pînă chiar în timpul lui Picasso. Aceştia sînt puşi în legătură cu două mari domenii ale iraţionalului, frica şi sexul, ambele transmisibile prin intermediul visului. Primul succes public al lui Fuseli fusese de fapt intitulat *Coşmarul* (41) şi era o parodie a unei picturi a lui Reynolds numită *Visul* care a fost expusă şi admirată la Academie cu cîţiva ani mai înainte. O dată mai mult doctrina clasică şi practica romantică se amestecau şi se suprapuneau. La Fuseli, spiriduşul, capul de cal şi poziţia contorsionată a trupului feminin erau concepute spre a avea un efect tulburător. Că o astfel de operă ridicolă va fi fost admirată, dovedeşte că Fuseli a revelat vremii sale o anumită nevroză ascunsă care-şi aştepta realizarea. Artiştii care aduc în obiectiv nevoile sentimentale difuze nu sînt neapărat totdeauna de valoare durabilă; de fapt ei degenerează în mod frecvent în exploatatori ai aceleiaşi teme şi în trişori — legile împotriva calomniei mă împiedică să dau numele cîtorva contemporani. Oricum, socotesc că atitudinea artistică a lui Fuseli faţă de frică era autentică. Unul din desenele sale, de o delicată şi neforţată emoţie, rară dealtfel în opera lui, e intitulat simplu *Frică* (40).

Cît priveşte celălalt mare domeniu al iraţionalului, multe din cele mai vestite desene ale lui Fuseli sînt pline de aluzii la sexualitate. În timpul vieţii, era vestit pentru desenele erotice, iar după moarte se spune că doamna Fuseli (oricît de incredibilă ar părea existenţa unei atari persoane), ar fi distrus mai multe sute, arzîndu-le în maşina de gătit. Totuşi un anumit număr a supravieţuit, ele fiind de o feroce obscenitate, mai mult înfricoşătoare decît provocatoare. Desenele cele mai impresionante sînt acelea în care simbolurile sexuale sînt încorporate formelor mai degrabă decît revelate în conţinutul lor. Viziunile lui cu femei adormite, fremătînd chinuitor sub imperiul unor vise răscolitoare, reflectă o reală disponibilitate a imaginaţiei. Chiar şi doamnele lui Reynolds şi Gainsborough ar fi putut simţi aceste temeri şi dorinţe, căci, după cum ştim cu toţii, secolul raţiunii l-a produs şi pe marchizul de Sade.

Se desprinde din cele de mai sus că Fuseli a fost un precursor în istoria romantismului; aceasta nu înseamnă că în ceea ce-l priveşte era şi un remarcabil artist. Totuşi cred că există cîteva opere care trebuie cercetate cu toată seriozitatea. Una din ele este *Polifem* (42), figura cea mai puţin clasică din literatura antică, lipsită chiar şi de privilegiul simetriei. Avem prilejul de a reveni o dată mai mult la Tibaldi a cărui *Orbire a lui Polifem*, deşi pictată la mijlocul secolului şaisprezece, posedă violenţa şi vulgaritatea romantismului secolului al nouăsprezecelea. Socotesc că în acest caz Fuseli şi-a întrecut modelul, *Polifem* al său avînd o reală forţă imaginativă. El şi-a închipuit uriaşul drept o fiinţă pe jumătate realizată, ceva între gorilă şi *Gînditorul* lui Rodin, gigant înşelat de şiretenia lui Ulise.

Romantismul era o mişcare nordică, o redescoperire a acelor forţe naturale, neguri, munţi, rîuri întunecate, păduri de nepătruns — toate parte integrantă a imaginaţiei europene care a zăcut adormită în răstimpul de două secole al predominanţei mediteraneene. Artiştii care au provocat chiar la Roma primul val al romantis-

mului european, respectiv Sergel și Fuseli, veneau din Nord, din lumea giganților, a monștrilor și a eroilor. Ar fi simplu să-l socotim pe Fuseli urmașul pictorilor gotici elvețieni tîrzii, ca de pildă Nicklaus Manuel Deutsch sau chiar al desăvîrșiților manieriști ca Goltzius; este interesant să ne închipuim ce ar fi devenit dacă s-ar fi reîntors în Elveția. Stabilindu-se însă în Anglia, el a influențat artiști de facturi diferite ca Romney și Mortimer. În primul rînd însă a înrîurit — s-ar putea afirma că a creat chiar — stilul lui Blake. Cu greu pot fi închipuite două ființe mai deosebite: Blake care spunea că fiece lucru care trăiește e sfînt, și credea aceasta, și Fuseli, obsedat de frică, sex și violență în toate formele lor. Și totuși Blake a scris despre el vestitul, dar inexactul catren burlesc:

Singurul om ce-am întîlnit
Fără-a mă face să vomit
Fuseli a fost, jidan turcit,
Prieteni creștini, ce-ați amuțit?

III
GOYA

Aproape în același timp cînd Fuseli picta pe uriașul Polifem (și cu puțin înainte ca Turner să zugrăvească pe *Ulise înșelîndu-l pe Polifem*) un alt formidabil gigant se profila pe orizontul european (43). El ieșise din imaginația lui Francisco Goya și, ca de obicei, reprezenta relația de atracție și respingere dintre arta clasică și romantică deoarece deși torsul deriva din imaginile sacre ale clasicismului — Torsul Belvedere — efectul general al reprezentării este în mod categoric romantic. Dar au aceste cuvinte vreun înțeles atunci cînd vorbim despre Goya? El este un artist atît de individual și într-o atît de mare măsură geniu încît poate că nu ar trebui să-l considerăm ca făcînd parte din mișcarea romantică și cu atît mai puțin exponentul unei mode, ca Fuseli. Rămîne însă cert faptul că Goya a utilizat aproape fiecare element al celei ce aș putea numi-o „iconografie a romantismului": vrăjitoare, torturi, naufragii, asasinate — toate sînt puse la contribuție, fiind manipulate, desigur, cu infinit mai mare talent și putere de imaginație decît ororile comice de la începutul secolului al nouăsprezecelea.

Francisco Goya s-a născut în 1746 lîngă Saragossa. Tatăl său a fost maistru bijutier, nu bogat, dar destul de înlesnit. Francisco era nu numai un pictor înnăscut, ci și un tînăr robust și aventuros din fire. La douăzeci și patru de ani și-a croit drum către Italia și înainte de a împlini treizeci a dobin-

dit una din cele mai bune slujbe din Spania: decorator principal al atelierelor regale de tapiserie. Proiectele sale sînt de-a dreptul picturi de mari dimensiuni executate într-un stil inspirat într-o oarecare măsură din operele celor doi Tiepolo, tată și fiu. Tatăl, Giambattista, și-a sfîrșit zilele în Spania și deși nu mai era la modă încă de pe cînd Goya era tînăr — înlocuit fiind de dulceagul Rafael Mengs — Goya și-a dat seama că maniera lui Tiepolo (și în special cea a fiului acestuia, Gian Domenico) era exact ceea ce dorea el spre a exprima pofta de viață, de viața de toate zilele: bîlciuri, picnicuri, distracții și jocuri, o călătorie de iarnă, o nuntă țărănească. Toate acestea sînt magistral executate. Cred că nici un alt pictor al timpului n-ar fi putut realiza o compoziție atît de naturală și decorativă cum e cea a oamenilor înaintînd prin zăpadă și ducînd spre casă un porc uriaș (44). Cîtă poftă destăinuie opera aceasta! Goya se bucură de orice, îl interesează totul: el acceptă latura plăcută a lucrurilor. Există în același timp ceva neliniștitor chiar în operele de tinerețe — un parfum tare exalat de delicioasele lui combinații imagistice aparținînd secolului optsprezece. În cele mai timpurii proiecte de tapiserii pot fi reperate personaje cu aspecte bizare care nu apar la Tiepolo, precum și manifestarea unei neliniști care a cuprins mulțimea chipurilor reprezentate. Ce să mai spunem despre vestitul tablou înfățișînd femei săltînd cu pătura o paiață (45), unul din ultimele proiecte de tapiserie? O temă fermecătoare pentru Fragonard, însă șchiopenia sugerată de manechin, ca și privirea cam de vrăjitoare a femeii din centru prefigurează deja *Capriciile.*

Majoritatea proiectelor de tapiserii ale lui Goya sînt în același timp și plăcute lucrări decorative, ele avînd foarte mult succes, atît de mult, încît doi ani mai tîrziu avea să devină pictorul curții. Este unul din paradoxurile care caracterizează viața lui Goya. Deși era revoluționar înnăscut, nu numai ca pictor, ci și ca om și manifesta puțină considerație pentru deținătorii puterii, și-a petre-

cut cea mai mare parte a timpului lucrînd pentru curte și pentru ceea ce se obișnuia a se numi societate, fără să facă însă niciodată nici cea mai mică concesie. Faptul constituie o parte integrantă a tradiției picturii spaniole. Cervantes spunea: „Acolo unde e adevărul este și Dumnezeu, adevărul fiind una din fețele divinității". Aceasta era și convingerea lui Velázquez, iar primul portret regal al lui Goya, cel al bătrînului rege Carol al III-lea (47), nu conține nici o lingușire. Într-un anumit sens, e o pictură tradițională — o versiune a portretelor lui Filip al IV-lea la vînătoare pe care Velázquez le pictase cu aproape o sută cincizeci de ani mai înainte. Velázquez însă poseda darul aproape inuman al detașării care face din el unul din pictorii cei mai învăluiți în mister: niciodată nu ne arată ce gîndește despre cei care-i pozau. Comparat cu el, Goya e aidoma unui romancier: parcă l-am auzi mormăind „absurd, grotesc, o sperietoare, dar în cele din urmă nu pare un nătăfleț ramolit și rău". Portretele lui Goya au avut un succes imens, ceea ce nu e surprinzător dacă se ține seama cît de eleganți și bine echilibrați putea să-i înfățișeze pe oameni (48). Toată „lumea bună" a Madridului dorea să fie pictată de el, trecîndu-i cu vederea totul. Și bănuiesc că era mult de trecut cu vederea. Artistul era ceea ce se numea o vînă de flăcău: certăreț, bătăuș, toreador și, desigur, marea slăbiciune a fetelor. Din întîmplare s-a căsătorit cu sora pictorului Bayeu și a avut nouăsprezece copii. Dintr-un autoportret în care se înfățișează lucrînd, se poate constata că semăna (46) cu unul din acei tauri spanioli mici și robuști pe care avea să-i picteze mai tîrziu cu atîta precizie. Pălăria ciudată pe care o purta avea un scop practic: jur împrejurul borului erau înfipte lumînări pentru a putea lucra și noaptea.

Poate că multe din escapadele lui Goya sînt de domeniul legendei, în tot cazul nu văd cum am putea ști adevărul, afară numai dacă, asemenea lui Casanova, și-ar fi scris autobiografia. Una însă a fost cu siguranță adevărată: legătura amoroasă cu ducesa de Alba, regina societății spaniole,

deoarece după moartea soțului acesteia s-a dus să stea cu ea. Într-unul din portretele pe care i le-a făcut (49), ducesa poartă două inele avînd ca inscripție unul Alba, celălalt Goya, ea însăși arătînd cu degetul înspre pămînt unde cu vîrful pantofului scrisese în țărînă cuvîntul „Goya". Cu toate acestea nu ea a fost (cum se afirmă uneori) modelul vestitului tablou cunoscut sub numele de *Fată nudă* (Maja desnuda) (59). Nu cunoaștem identitatea persoanei, dar un singur lucru e sigur și anume că fericita posesoare a trupului mic și pur nu este și cea a capului. Cele două părți nu se potrivesc, iar Goya n-ar fi realizat niciodată un racord atît de stîngaci al capului cu trupul dacă ambele ar fi fost pictate după același model. Aproximativ zece ani mai tîrziu a executat în aceeași poziție (51) o variantă înveșmîntată, pictată mult mai liber, acesta fiind, după părerea mea, un tablou mai reușit.

Perioada de glorie a lui Goya a durat pînă la vîrsta de cincizeci de ani. În 1792, o boală misterioasă s-a abătut asupra lui. Nu știm despre ce a fost vorba, se bănuiește însă că era o formă de sifilis de vreme ce el însuși se socotea vinovat de propria-i îmbolnăvire. Faptul l-a scos din circuit timp de aproape un an, iar la sfîrșitul acestei perioade era surd, dar nu greu de ureche ca Reynolds sau pierzîndu-și treptat auzul ca Beethoven, ci deodată surd ca o piatră. Acest om care fusese în miezul vieții era brusc scos din vîltoare. Din nu știu ce pricină, făpturile umane lipsite de voce au devenit pentru el grotești și revoltătoare, iar singurătatea surzeniei lui a fost invadată de monștri înfricoșători. În următorii cîțiva ani și-a început seria de gravuri căreia i-a dat același nume folosit de Piranesi pentru *Temnițele* sale: *Capricii* (echivalentul spaniol fiind *Caprichos*). Ele au fost publicate în cel din urmă an al Secolului Rațiunii. Aproape jumătate din planșele *Capriciilor* au ca temă supranaturalul, restul sînt inspirate din viața reală. Una dintre cele aparținînd primului grup, ce pare a fi fost destinată paginii de titlu, îl înfățișează pe Goya adormit la masa de lucru, cu capul sprijinit pe brațele strînse sub frunte (52). Pictorul e asaltat de emisarii vrăjitoriei: pisici, lilieci și bufnițe, iar pe partea din față a pupitrului se află inscripția: „Somnul rațiunii produce monștri". Aceste cuvinte pot fi interpretate în două feluri: fie că atunci cînd dormim, mintea care visează produce fantomele și vrăjitoarele care umplu jumătate din planșele lui Goya, fie că ființele omenești, cînd părăsesc calea rațiunii, cad pradă viciilor, înspăimîntătoare ilustrate în cealaltă jumătate a seriei. Interpretarea din urmă e cea mai atrăgătoare căci ea conferă *Capriciilor* o bază filosofică, cît și pentru că scenele din viața reală constituie, conform gustului nostru, partea cea mai interesantă a *Capriciilor*. Goya vădește extraordinarul talent al îmbinării instantaneului tipic unei fotografii, cu stabilitatea compoziției îndelung meditate. Scenele înspăimîntătoare par a fi fixat cu precizie în mintea lui schema raportului între lumină și întuneric, fapt care le conferă permanența unui simbol. Înclin însă să cred că Goya se gîndise la interpretarea filosofică a *Capriciilor* deoarece în desenul pentru gravura foii de titlu (53), în locul „Somnului rațiunii" figurează o inscripție care începe cu „*Idioma universal*" (limbaj universal). Această expresie trebuie să se refere, după părerea mea, la imagistica scenelor supranaturale, căci e adevărat că respectivii monștri sînt de felul celor care au bîntuit, de-a lungul istoriei, imaginația omenească. Creaturi cu capete crescute direct din picioare, pitici cu brațe enorme, babe cu un singur ochi, figuri fără chip înveșmîntate în lințolii, țapi și măgari săvîrșind acțiuni omenești și, desigur, vrăjitoare — par a fi membrii unei caste constituite sau ai unui limbaj universal al fricii. Ele apar în arta antică, în arta orientală, pe marginile manuscriselor medievale, la Bosch, la Bruegel și la Arthur Rackham. Dar odată cu trecerea vremii și cu îmbătrînirea cuvintelor, aceste creaturi încetează să ne mai înspăimînte. Piticii lui Goya sînt simple cazuri patologice, iar vrăjitoarele lui doar o problemă pentru sociolog. Bănuiesc

că procesul menționat e parte integrantă a declinului general al credinței în supranatural printre oamenii instruiți; în plus, cu toții cunoaștem grozăvii reale mult mai înspăimîntătoare decît cele ale „limbajului universal".

Un lucru surprinzător e acela că Goya a oferit regelui planșele *Capriciilor*, lucrare ce constituia un atac necruțător la adresa societății și a Bisericii. Către sfîrșitul vieții, a mărturisit că a procedat astfel spre a scăpa de Inchiziție. Părerea mea e că a acționat așa deoarece gravurile i-au plăcut regelui care le-a socotit amuzante. Bunul bătrîn a continuat să-l utilizeze pe Goya în ciuda surzeniei acestuia; a învățat chiar limbajul semnelor spre a putea comunica cu el. Goya l-a făcut desigur nemuritor și de asemenea și pe regină. Respectivele portrete regale (54) au fost deseori socotite satirice; în mod sigur, ele nu sînt; sînt pur și simplu fidele adevărului. De la Van Dyck încoace ne-am obișnuit cu ideea că pictorii portretiști trebuie să flateze, dar în secolele șaptesprezece și optsprezece marii potentați erau atît de siguri de poziția lor încît puțin le păsa de fapt cum erau reprezentați ca indivizi. Ultimii Medici arată în portretele lor ca niște nebuni criminali: nici că au dat vreo importanță, ei erau Medicii. Regina Spaniei din portretul pe care Goya l-a făcut familiei regale ne apare urîtă, vicioasă și trivială (55), sînt însă sigur că ea nu gîndea la fel. Bănuiesc că Goya a știut de ce a reprezentat-o astfel, căci era departe de a fi un ipocrit — și poate că o plăcuse. Regina avea mai mulți ibovnici printre care unul foarte capabil și energic pe nume Godoy, care a fost timp de mai mulți ani adevăratul cîrmuitor al Spaniei.

Goya a scăpat de boală — nu și de surzenie — și zece ani de zile a fost vestit ca pictor portretist. Ce minunate sînt portretele acestei perioade! Frumusețile din lumea bună, pictate de Reynolds și Gainsborough, sînt lipsite aproape cu totul de introspecție psihologică în vreme ce chipurile feminine ale lui Goya vădesc o nemaiegalată congruență cu starea lor sufletească. *Contesa de Chinchon*,

cu spice de grîu în păr, e un fel de Ofelia și într-adevăr că a și înnebunit (56). Totuși la prima vedere pare a fi o frumoasă doamnă de societate.

Goya a pictat și tablouri cu subiecte din viață — o cu totul altă viață decît cea înfățișată în proiectele de tapiserii. Pare să fi fost obsedat de toate lucrurile teribile ce se pot întîmpla omenirii cînd aceasta își pierde controlul rațiunii; a pictat astfel o serie de case de nebuni care în Spania veacului al optsprezecelea erau deosebit de murdare. Știm de la Hogarth că ele erau la fel și în Anglia și că lumea elegantă obișnuia să le viziteze pentru divertisment, așa cum astăzi oamenii merg la filmele de groază. Se poate ca tocmai „boala de a vizita ospiciile" să-l fi influențat pe Goya. Într-adevăr nici urmă de milă nu apare în tablourile lui, ci, dimpotrivă, sentimentul indignării față de autoritatea care în mod deliberat suprimă sau pervertește rațiunea. Faptul este evident în două lucrări referitoare la activitatea Bisericii: procesiunea flagelanților (57) purtînd măști înspăimîntătoare și pălării grotești și tribunalul Inchiziției (58), unde, prin mascarada de coșmar a justiției, oamenii sînt condamnați pentru opinii pe care poate că nici n-au știut că le aveau. Ambele sînt lucrări deosebit de bine realizate. Goya a fost întotdeauna la înălțime cînd era vorba să picteze mulțimile, și bănuiesc că surzenia i-a venit în ajutor. Cînd închidem sunetul televizorului, devenim deosebit de receptivi la gesturile și mimica actorilor care par a căpăta trăsături supranaturale și ușor grotești. În felul acesta a privit Goya oamenii aproape patruzeci de ani și nu este de mirare că fețele și gesturile lor au început să-l obsedeze.

Nu încape nici o îndoială că Goya era convins că unul din drogurile căruia în mod special i se datora somnul rațiunii era Biserica; el avea cea mai proastă părere posibilă despre instituțiile eclesiastice. Asta nu l-a împiedicat însă de a picta lucrări cu subiecte religioase, întru totul sincere, căci ca orice om de obîrșie latină, cît de puțin ar fi crezut în creștinism, se considera totuși parte a structurii reprezentată de biserica catolică. Una

dintre cele mai izbutite opere ale sale a fost decorarea unei biserici lîngă Madrid cu numele *Sfîntul Antonio de la Florida* (59—60) A folosit același gen de compoziție care l-ar fi atras și pe Tiepolo. A pictat o balustradă de jur împrejurul tamburului cupolei, în spatele căreia a plasat o mulțime de gură-cască ce se presupune că așteaptă să vadă cum sfîntul învie un mort. Foarte puțini dintre aceștia sînt cu adevărat preocupați de eveniment. Cei mai mulți își văd de ei sau de semeni, evidențiind cu deosebită pregnanță relațiile specifice dintre individ și masă, ceea ce reprezintă chintesența redării unei mulțimi. Fiecare personaj e deosebit de vivace și aceasta se datorează în bună măsură vitalității cu care sînt pictați. Văzuți de aproape, sînt realizați din mari pete de culoare care se topesc într-un tot atunci cînd sînt privite de jos. Fără îndoială că nu avem de a face cu o pictură religioasă, ci cu o scenă de viață. Straniu e faptul că Goya căruia îi plăcea atît de mult să-i picteze pe locuitorii iadului, nu putea de loc să-i zugrăvească pe cei ai raiului. Îngerii din biserică sînt tineri din Madrid, așa cum îi vedea el, departe de a părea sfinți sau asexuați precum se presupune a fi îngerii (60).

În 1808, în viața lui Goya s-a produs un al doilea moment critic care a coincis cu cel de criză din istoria Spaniei. Regele abdicase, iar Napoleon și-a trimis armatele să-i ia locul. Cu excepția Angliei, toți cunosc ce înseamnă o armată de ocupație. Goya se găsea într-o poziție neplăcută. El fusese în favoarea revoluției, nu avea nici un motiv să prețuiască monarhia și dorea să-și păstreze slujba. La început s-a împrietenit cu ocupanții, dar cînd a văzut cum se poartă — distrugeri necontenite și carnaje bestiale — patriotismul lui de spaniol sau simpatia pentru oamenii de rînd s-a afirmat din nou, lăsîndu-ne imagini despre ocupația franceză care constituie cea mai teribilă și mai osînditoare condamnare adusă vreodată cruzimii omenești, iar cînd afirm aceasta nu-mi scapă din vedere filmele făcute după

ultimul război. Privirea nu poate suporta multe din gravurile avînd ca temă dezastrele războiului (61).

Goya a executat de asemenea două mari tablouri cu evenimentele de la 2 și 3 mai, cînd francezii și-au afirmat puterea la Madrid. Cîțiva conservatori de modă veche au aprins scînteia unei lupte neînsemnate. Doi ofițeri de carieră au pus mîna pe un tun aflat pe o înălțime deasupra orașului și au tras cîteva salve în ocupanți. Drept urmare, generalul francez a ordonat să fie împușcați cinci mii de localnici luați la nimereală dintre cei din împrejurime. Plutonul de execuție și-a ales locul potrivit (chiar alături de actualul hotel Ritz) și s-a pus pe treabă, așa cum se vede în excepționala pictură cunoscută sub numele de *3 mai 1808* (62). După opinia mea, avem de a face cu cea mai mare operă din toată cariera lui Goya. Ea este în întregime originală: pentru prima oară în istoria artei un pictor a fost în stare să prefacă transcrierea imagistică a unei scene reale într-o însemnată operă de artă. Tabloul arată ca o fotografie luată cu blițul, neavînd nimic din schematismul altor picturi istorice de mari dimensiuni, chiar dintre cele mai reușite. *Masacrul din Chios* al lui Delacroix (167) a fost pictat în 1824, cu mult după această pînză a lui Goya, și cît de puțin modern arată! Avem impresia că toate personajele au fost dispuse și reproduse după studii, în vreme ce la Goya ele par ieșite dintr-o străfulgerare orbitoare a memoriei. De fapt lucrarea a fost pictată cam după șase ani de la eveniment nefiind doar consemnarea unui singur episod, ci o necruțătoare reflecție asupra naturii puterii în general. Goya aparținea Secolului Rațiunii și după boală era obsedat de ceea ce s-ar putea întîmpla omenirii cînd rațiunea își va pierde controlul. În *3 mai 1808* el înfățișează doar un aspect al iraționalului: brutalitatea predeterminată a oamenilor în uniformă. Printr-o trăsătură de geniu, a pus în contrast formalismul repetării pozițiilor soldaților, linia de oțel a armelor lor și profilele greoaie ale caschetelor cu siluetele

prăvălite ale celor ce le serveau drept țintă. Cînd privesc la plutonul de execuție, îmi amintesc că artiștii, încă de la începuturile artei, au simbolizat implacabila conformare prin acest fel de repetare inumană. Situația se regăsește în reliefurile egiptene cu arcași, la luptătorii lui Assurnasirpal precum și în șirul de scuturi ale uriașilor de pe friza tezaurului sifnienilor de la Delfi. Pe toate aceste monumente puterea e sugerată prin forme abstracte. Victimele puterii nu sînt însă abstracte. Ele sînt fără formă și patetice aidoma sacilor vechi, îngrămădite unele în altele ca animalele. În fața plutonului de execuție al lui Murat, ele își acoperă ochii sau își împreunează mîinile a rugă; în mijloc, un bărbat cu fața oacheșă își desface brațele în gestul morții prin crucificare. Cămașa sa albă și deschisă la piept în fața gurilor de foc, e ca fulgerul inspirației care a aprins întreaga compoziție. De fapt scena e luminată de o lanternă așezată pe pămînt — un mare cub alb contrastînd cu aspectul zdrențuit al cămășii albe. Concentrarea luminii care vine de jos dă senzația unui episod care se joacă pe scenă, iar clădirile profilate pe cerul întunecat îmi amintesc fundalul unui decor. Pictura este însă departe de a fi teatrală în sensul că ar părea nereală; Goya n-a forțat și n-a exagerat întru nimic nici un gest. Chiar și repetarea intenționată a pozițiilor soldaților nu e cu totul stereotipă, așa cum ar fi fost în arta oficială decorativă, iar pozițiile chipiurilor greoaie par a indica asincronismul tirului. *3 mai*, pictat probabil pe la 1814, arată că talentul de pictor al lui Goya continua să sporească și să se dezvolte după vîrsta de șaizeci de ani. Într-adevăr, două din cele mai strălucite realizări ale lui au fost pictate cînd avea peste șaptezeci de ani. Ele reprezintă două condiții ale femeii: femeile tinere (63), plesnind de viață și încîntătoare pentru privire; femeile bătrîne (65), oribile, mai mult decît vrednice de milă, cu toată vitalitatea transformată în răutate, așteptînd ca măturoiul timpului să le spulbere din drum.

În această vreme Goya a încetat să mai fie un realist. Era interesat de emoțiile stîrnite de anumite experiențe vizuale și aproape tot ce vedea se amesteca cu lumea propriilor coșmare. Supranaturalul însemna mult pentru el. Chiar și soldații lui Murat, ale căror brutalități le-a consemnat cu un realism necruțător, sînt înspăimîntați de o apariție (66). Era obsedat de cîteva fantezii (67): una dintre ele era aceea a zborului, închipuind astfel o mare varietate de figuri zburătoare. Era obsedat, de asemenea, așa cum multe minți tulburate au fost, de oameni cu înfățișări de animale și de animale cu comportamente umane. În 1819, la vîrsta de șaptezeci și trei de ani, și-a cumpărat o casă lîngă Madrid, cunoscută sub numele de „casa surdului“ — pe care și-a împodobit-o după imaginația lui. Pînzele se află la Prado în sala alăturată celei consacrate proiectelor pentru tapiserii. Treci astfel de la culesul viei (67), cea mai încîntătoare reprezentare a vieții vesele și îmbelșugate, la un tablou de felul lui *Saturn devorîndu-și copiii* (69) pe care Goya îl avea în sufragerie. Fanteziile înfricoșătoare erau tovarășii intimi aleși de bătrînul surd spre a-i fi mereu în fața ochilor în propria lui casă.

E neplăcut să îmbătrînești, dar bătrînețea nu presupune întotdeauna o atare catastrofală transformare. Ce se întîmplase? Era obsedat de astfel de sperietori (71, 72) și încerca să le exteriorizeze? Desigur, însă ele nu erau pe de-a-întregul sperietori, lucrul făcînd și mai tulburătoare decît monștrii cu capete de animale din *Capricii* (68) aceste picturi cu caracter particular. Goya a concentrat în aceleași imagini bîntuita lui fantezie și observarea ființelor omenești. Mulțimile constituie încă cea mai reușită temă decorativă; de multe ori însă ele sînt posedate mai monstruos și mai diavolește. După cum se exprima Malraux, cu neobișnuită simplitate, „el este cel mai de seamă exponent al agoniei pe care l-a avut Europa“. Nu e de mirare că Goya înseamnă azi atît de mult pentru noi. Scrisorile lui nu trădează nici un semn de melancolie: ele sînt pline de luptă,

de bună dispoziţie, chiar şi la vîrsta de peste optzeci de ani. Este posibil ca Goya să fi fost mai puţin înfricoşat de monştrii săi şi mai puţin oripilat de ororile cărora le dădea chip decît presupun cei de astăzi. Într-o viziune saturnică, chiar îl vor fi amuzat căci, cu siguranţă, era satisfăcut de felul îndrăzneţ şi de măiestria cu care le reda în pictură; căci aceste tablouri particulare sînt pictate cu o libertate nemaiîntîlnită în arta europeană pînă în vremea expresioniştilor. Goya s-a detaşat de tradiţia clasică într-o măsură în care Géricault şi Delacroix n-au reuşit niciodată. Cineva l-a întrebat odată pe Goethe, aflat către sfîrşitul vieţii, despre deosebirea dintre clasicism şi romantism, la care autorul lui *Werther* (sătul fără îndoială, de asemenea întrebare) a dat cel mai scurt răspuns consemnat: „clasicismul e sănătate, romantismul boală". Dacă ar fi adevărat, ultimele tablouri ale lui Goya s-ar situa la apogeul romantismului, căci niciodată dezgustul de viaţa omenească n-a alterat mai profund vreo minte şi n-a pricinuit o mai catastrofală boală a imaginaţiei.

Către sfîrşitul vieţii, Goya a părăsit Spania. Sub paiaţa de rege care a fost Ferdinand al VII-lea, al treilea şi cel mai rău dintre regalii stăpîni ai lui Goya, a avut loc o reacţiune violentă. Bănuiesc că vechiul revoluţionar nu se simţea prea la largul său, deşi rămăsese pictor al curţii, spunînd că pleacă în Franţa numai pentru o cură de ape. De fapt a sosit în 1824 la Paris şi a văzut Salonul la care erau expuse *Carul cu fîn* a lui Constable şi *Masacrul de la Chios* al lui Delacroix. În timpul întoarcerii a fost pictat de Vincente López (70) la vîrsta de optzeci şi doi de ani şi tot atunci scria: „Nu mai pot vedea, scrie sau auzi, nu mi-a mai rămas nimic decît voinţa, pe acesta o am însă din belşug".

IV
INGRES I

ANII INSPIRAŢEI

Mai bine de o sută de ani, Ingres a fost în mod unanim socotit modelul şi marele preot al artei clasice, iar vestitele lui cuvinte „desenul este probitatea artei" erau de obicei înscrise la intrarea tuturor şcolilor de pictură apusene drept avertisment pentru viitorii studenţi nedeprinşi cu munca. Le-am citit chiar şi la şcoala de artă din Bombay. Această faimă i-ar fi convenit. El însuşi a căutat tot timpul vieţii să se erijeze ca dumnezeu al ortodoxiei. Părăsea imediat expoziţiile dacă în ele se aflau picturi romantice; a fost un director dezagreabil şi autoritar al Academiei franceze de la Roma, iar dacă cineva dintre cei ce depindeau de el dădea o cît de mică dovadă de spirit, îşi atrăgea invectiva de „trădătorule!". Incomoda lui personalitate a aruncat o falsă lumină asupra artei sale. Se poate demonstra că de fapt a pictat numai trei tablouri pur clasice. Unul dintre acestea (74) e o piesă academică extrem de plicticoasă pe care, ca student, a prezentat-o pentru premiul Romei. Titlul întreg evocă elocvent lumea academică: *Solii lui Agamemnon trimişi să-l împace pe Ahile pe care-l găsesc în cort, împreună cu Patrocle, cîntînd faptele eroilor.* Titlul e mai bun ca tabloul; a cîştigat premiul.

Al doilea, este o lucrare mult mai valoroasă: *Romulus, cuceritorul Acronului* (75), pictată în 1812 pentru o încăpere de la Quirinal şi care, deşi la prima vedere pare pedantă, este un exem-

plu impecabil şi convingător de compoziţie greco-romană. Al treilea tablou, o pildă de clasicism cu adevărat emoţionantă, poartă titlul *Tu Marcellus eris* (Tu vei fi Marcellus) (100); el reprezintă pe Vergilius citind lui Augustus *Eneida* — pictura a fost atît de puternic concentrată încît în versiunea finală figura lui Vergilius însuşi a fost îndepărtată. Restul picturilor sale, deşi clasice în ce priveşte conţinutul, nu sînt cîtuşi de puţin clasice ca stil. Théophile Silvestre, un contemporan clarvăzător, a mers pînă a-l categorisi pe Ingres drept „un pictor chinez rătăcit printre ruinele Atenei". Nu cred că Silvestre să fi văzut vreodată o pictură chineză veritabilă, avea însă dreptate. Linia sinuoasă şi absenţa umbrei în cele mai valoroase lucrări ale lui Ingres dau un oarecare aer oriental, sugerat în aceeaşi măsură şi de amestecul de senzualitate şi rece detaşare.

În toate aceste privinţe se deosebeşte în mod radical de maestrul său David. David credea în acţiune şi, după cum stipula teoria clasică, în faptul că pictura trebuie să influenţeze comportamentul uman. Ingres era ceea ce numim astăzi un artist pur. Cred că a fost cel dintîi pictor căruia i s-a aplicat în sens peiorativ eticheta „artă pentru artă", deoarece un scriitor ca De Langevais se plîngea, în cuvinte care stîrnesc în noi un familiar ecou, de lipsa egoistă a oricărui simţ social sau de solidaritate. Nu vreau să dau curs ispitei de a compara *Horaţii* (5) lui David cu *Baia turcească* (109) a lui Ingres şi de a scoate în evidenţă, pentru o mai obiectivă cîntărire, o lucrare în care Ingres însuşi a făcut una din rarele lui încercări de a fi un artist oficial. Ilustraţiile nr. 76 şi 77 înfăţişează portretele lui Napoleon executate de Ingres şi David, la mică distanţă în timp. Cel al lui David este de un realism încăpăţînat: hotărîrea lui de a lua în consideraţie toate detaliile — atît cele de mobilier cît şi cutele ciorapilor — se subordonează scopurilor sale politice. Ceasul arată ora patru şi zece minute, lumînarea a ars toată. „Ai dreptate David", îi spuse Napoleon cînd a văzut tabloul „toată noaptea lucrez pentru fericirea supuşilor mei şi pentru zilele lor de glorie" Cît priveşte portretul lui Ingres, acesta arată ca un bibelou uriaş, ca o camee, ca un diptic consular sau poate, şi aceasta nu întîmplător, ca o miniatură ottoniană. Este o uimitoare lucrare de compoziţie. Virtuozitatea cu care Ingres s-a jucat cu arcele şi diagonalele, echilibrul între formele raţionale şi iraţionale, toate ne vrăjesc mai mult decît un balet pe gheaţă. Artă pentru artă? Nu întru totul, căci am admis deja o altă finalitate cînd am comparat portretul cu o camee — operă în care perfecţiunea, durabilitatea şi scopul sînt ele însele simboluri ale puterii. Avem de a face cu puterea divină: împăratul zeificat, nu cel mai înalt slujbaş al statului. Napoleon al lui David vădeşte realismul artei romane republicane tîrzii. Napoleon al lui Ingres posedă acea magie decorativă cu care s-au învăluit împăraţii cînd şi-au stabilit din nou capitala în vechiul orient grecesc (imperiul bizantin cu capitala la Constantinopol, *n.t.*). Puterea perfecţiunii, magia unui stil care aderă la obiect aidoma păsării de pradă ce-şi devorează victima, acestea sînt caracteristicile pe care tînărul Ingres, care nu plecase încă la Roma pe vremea cînd a creat respectivul *obiect de cult*, le impusese deja idealismului clasic.

Jean-Auguste Dominique Ingres s-a născut la Montauban în anul 1780. Era, aşa cum se poate constata din autoportretul lui (73), un adevărat meridional: scund, cu pielea măslinie şi ochii mari căprui, asemenea tînărului Picasso. Tatăl era artist (bunicul fusese maistru croitor), iar Ingres a fost dintru început hărăzit artelor. S-a bucurat doar de o educaţie sumară şi, ca cei mai mulţi care au recreat pentru moderni lumea antichităţii clasice, nu cunoştea de loc greaca şi, practic, foarte puţină latină. Lipsa de cultură l-a stînjenit toată viaţa, deşi afirma, într-un fel cu dreptate, că petrecîndu-şi tinereţea la Toulouse a absorbit mult mai multă antichitate decît le-ar fi fost cu putinţă celor din nord care au studiat-o pe băncile şcolii. În 1797 a venit la Paris intrînd în atelierul lui David unde a lucrat la *Doamna*

Récamier (10), ocupîndu-se nu numai de candelabre și accesorii, ci și de personaje. După trei ani, a cîștigat premiul Romei cu tabloul reprezentînd pe Ahile și pe solii lui Agamemnon pe care l-am amintit mai sus ca exemplu al celui mai pur, mai conformist și mai plicticos clasicism. Personajele sînt împrumutate din gravurile statuilor antice adunate în lucrarea lui Visconti, *Museo Pio Clementino*. În strădania al cărei unic țel era de a fi apreciat, tînărul de la Montauban n-a renunțat la nici o fărîmă din personalitatea sa. E foarte curios că pictura a fost mult admirată de către sculptorul englez Flaxman — spun curios pentru că tocmai datorită lui Flaxman Ingres a fost capabil să se dezbare de clasicismul lui ortodox și să descopere un stil cu ajutorul căruia să pornească pe calea de o viață a afirmării de sine.

Rădăcinile acestui stil coboară pînă în anul 1766 cînd sir William Hamilton a publicat în patru volume impunătoare gravurile colecției sale de vase, vase etrusce, cum erau numite pe atunci; faptul demonstra că arta greacă veche nu se asemăna cîtuși de puțin cu elenismul insipid al gravurilor din *Museo Pio Clementino*. Stilul celor dintîi, poate nu tocmai riguros, dar justificat, pus în legătură cu vremurile lui Homer, apărea plin de viață și decorativ, suportînd contraste puternice de tonuri și porțiuni cu detalii decorative, efectele lui bazîndu-se pe contur și siluetă. Ultima din aceste caracteristici l-a atras și pe Flaxman în chip special și în 1783 el a dat la iveală două volume de ilustrații la poemele homerice.

Poate că gravurile lui Flaxman (78) nu ni se mai par astăzi deosebit de impresionante ca opere de artă; ele posedau însă două calități care le-au făcut a fi foarte influente la vremea lor. Prima era neobosita lor inventivitate, iar cea de a doua, capacitatea de a reprezenta orice prin simplul contur. Cele două calități erau pentru Ingres deosebit de importante. Este o greșeală să se spună (așa cum deseori s-a spus) că pictorul nu avea darul inventivității; tiparele formale ale

ideilor centrale, care sălășluiau intangibile în străfundurile minții sale, erau însă atît de obsedante încît ele limitau libertatea de imaginație. La Flaxman lucrurile stăteau exact invers, căci tocmai pentru că nu avea nici un fel de idee directoare dominantă putea să dea frîu liber inventivității. Faptul că roadele acestei inventivități erau diluate și descriptive nu le diminua folosul ce-l aduceau acelora dintre marii artiști care aveau nevoie de un precipitant. Respectivele contururi facile, cu interioarele lor albe, erau chiar un fel de invitație, aidoma veșmintelor cu care putea fi îmbrăcată decent o idee mult mai consistentă. Cînd i-au fost arătate lui David desenele lui Flaxman, el a spus: „această lucrare va da naștere la tablouri" și într-adevăr așa a fost; din ea au ieșit ale lui însuși cît și cele ale lui Ingres.

Inventivitatea mai sus amintită era importantă pentru Ingres numai pentru că ea se exprima într-un stil care-i era întru totul adecvat — cel al conturului pur. Ingres făcea parte dintre acei artiști pentru care conturul constituia ceva sacru și magic; motivul era că în acest chip se aplana gravul conflict al artei sale, acela dintre abstracțiune și sensibilitate. Diferența între ceea ce vedem și o foaie albă de hîrtie cu cîteva linii subțiri pe ea este foarte mare. Și totuși această abstracțiune este una dintre cele adoptate aproape instinctiv, se pare, într-o fază timpurie a evoluției noastre, nu numai de grafitele neolitice, ci chiar de desenele egiptene timpurii. În ciuda caracterului lui abstract, conturul poate indica cea mai neînsemnată oscilare a sensibilității. Pentru Ingres conturul mai prezenta încă un avantaj și anume acela pe care Blake, prietenul lui Flaxman, îl formula cu aceste cuvinte în al său *Catalog descriptiv*: „una dintre regulile de aur ale artei ca și ale vieții este aceasta: cu cît linia conturului este mai clară, mai categorică și mai solidă, cu atît opera de artă este mai perfectă... Ce altceva deosebește cinstea de ticăloșie dacă nu linia sigură și solidă a dreptei conduite și a certitudinii în fapte și în intenții". De bună seamă că Ingres

s-ar fi retras îngrozit la vederea vreunuia din desenele lui Blake, deși ar fi fost de acord cu simțămintele lui; bănuiesc că în aceasta constă explicația vestitei expresii a lui Ingres, cu care am început: „desenul este probitatea artei". Cel mai timpuriu desen în care Ingres se exprimă integral pe sine este cel în care dragostea lui Antioh pentru Stratonice se dă în vileag cînd, bolnav fiind, se vindecă la vederea ei (80). Povestea pe care de cîte ori o citea, Ingres nu-și putea opri lacrimile — l-a preocupat șaizeci de ani în șir. Personajul din spatele lui Antioh este desenat în maniera lui Flaxman, linia lui Ingres însă a căpătat deja varietatea și puterea de a sugera relieful, calități de care Flaxman era incapabil.

Ingres a făcut și studii directe pe vasele grecești; trebuie că-și va fi pierdut mult timp între 1801 și plecarea la Roma în 1806, copiindu-le după natură sau decalcîndu-le (căci credea cu tărie în calchiaj ca mijloc de autoeducare) din volumele cu gravuri. Întiiul rezultat al acestor activități pare a fi mica și eleganta pictură (79) *Venus rănită de Diomede*, compusă din motive luate după vasele gravate de Tischbein. Deosebirea față de *Agamemnon și Ahile* este totală, dîndu-ne dintr-o dată putința de a observa în ce măsură arta clasică greacă i-a prilejuit lui Ingres manifestarea darurilor lui naturale: simțul desenului precis și complicat, finisarea, în genul cameelor, a compoziției, atitudinea specifică față de feminitate, despre care voi mai avea încă multe de spus.

Odată acest stil constituit, Ingres s-a dovedit gata să-l aplice și altor subiecte. Plăcerea pe care o avea practicîndu-l i-a dat ochiului acuitatea și mîinii precizia pe care nu le-a mai depășit niciodată. Portretul *Doamnei Rivière* (86), pictat în 1805, rămîne capodopera sa. Luminînd-o frontal, astfel ca umbrele să înceapă a apărea doar pe linia conturelor, el a păstrat caracterul liniar al compoziției, așa cum va proceda și Manet la rîndul său cu *Olympia*. Desenul este mult mai accentuat aici decît în operele tîrzii ale lui Ingres. Considera poate că arcul umerilor doamnei Rivière

e prea simplificat și că drapajul arăta prea antic, sub influența vaselor grecești. În general însă, tabloul îl reprezintă pe Ingres așa cum era el și așa cum avea să rămînă pentru următorii șaizeci de ani. Studiul vaselor grecești i-a înlesnit adoptarea ca motiv decorativ a ciorchinilor de cîrlionți negri ai doamnei de Rivière; în același timp observăm că stilul liniar i-a îngăduit să realizeze jocul splendid între aspectul fizic și valorile abstracte ale compoziției. Plinătatea formelor corsajului doamnei Rivière este redată cu acea simplitate și dispunere prestabilită care reprezintă marea realizare a artei clasice, căci, așa cum spunea Hazlitt despre Poussin, „ea denotă o concluzie ce se impune de la sine", fiind în același timp sensibilă la senzualitatea cea mai delicată. *Domnișoara Rivière* (81), pictată în același timp, exprimă un sentiment diferit și mult mai complicat, unic în opera lui Ingres. Ea i-a evocat artistului un șir de simboluri ale primăverii: șarpele, ghiocelul, laleaua și teaca ei, pasărea tînără. Această mlădiță dreaptă a primăverii este cuprinsă de jur împrejur de faldurile unui boa de blană ce pare a păstra încă ceva din viața lui de animal. Pentru a găsi o paralelă acestei compoziții trebuie să ne îndreptăm privirea către *Quattrocento-ul* italian, iar cît privește sentimentul, către Leonardo care doar el ar fi putut privi atare frumusețe cu același amestec de intensitate și detașare. Doamna Rivière n-a fost niciodată în stare să înțeleagă ce a văzut domnul Ingres la fiica ei. Puțini ani după terminarea tabloului, distinsul model a murit de ftizie.

Deoarece în 1806 orice artist dinaintea fazei mature a lui Rafael era socotit primitiv, primitivismul operei lui Ingres a fost considerat atunci și în următorii cincisprezece ani drept ceva strident. El nu era însă lipsit cu totul de precedente. Exista printre elevii lui David un fel de fracțiune a celor ce-și spuneau „primitivi", dar înclinarea lui Ingres către arta *Quattrocento*-ului se dovedise mai serioasă decît cea a demult uitaților prerafaeliți ai anilor 1800; lucrul s-a confirmat cînd a ajuns în cele din urmă în Italia, în toamna lui 1806.

Vestita lui remarcă îndată după sosire: „cum m-au înşelat!" a fost stîrnită probabil de faptul că-şi dădea seama că arta *Quattrocento*-ului era superioară celei a clasicismului ortodox. Desenul reprezentînd pe Stratonice cît şi *Domnişoara Rivière* ne dovedesc că făcuse amintita descoperire înainte de a fi părăsit Parisul, aşa că, aidoma tuturor spuselor celebre ale oamenilor de seamă şi cea de mai sus este apocrifă. Bogăţia, incomparabil mai mare, a picturii din *Quattrocento* pe care a văzut-o în Italia a avut darul de a-i întări convingerile mai vechi şi de a-i îmbogăţi stilul.

Trebuie că Ingres a plecat la Roma cu faima de pictor portretist căci curînd după sosire a primit comenzi. Rezultatul este o serie de portrete, cel mai lesne apreciate din toată opera sa. Oricine poate constata că *Granet* (82) şi *Doamna Devauçay* (83) sînt picturi frumoase. Le lipseşte chiar acea duritate a culorii care tulbură perceperea în cazul operelor ulterioare. *Granet*, ca şi cîrlionţii doamnei Rivière, vădeşte şi talentul de a compune prin contrastarea tonurilor luminoase şi întunecate, talent pe care l-a deprins de la vasele greceşti. Peisajul în genul lui Poussin este un element care dispare din opera lui Ingres, aproximativ după 1807; aceasta demonstrează cît de deplin a asimilat artistul tradiţia care dăinuie de la Piero la Seurat, trecînd prin Poussin şi Corot.

„Portretele lui Holbein, spunea Ingres către sfîrşitul vieţii, sînt mai presus de orice, sau mai degrabă sînt întrecute doar de portretele lui Rafael". *Madame Devauçay* este cea dintîi ilustrare a acestei orientări. Avem norocul de a poseda desenul în care Ingres a fixat ultima formă a compoziţiei şi care ne arată de cîtă severă abstractizare dădeau dovadă schemele portretelor pe care le picta. În tabloul despre care vorbim, deşi fiecare linie îşi păstrează identitatea — de pildă cele dense create de colier şi de îmbrăcăminte —, Ingres a avut grijă să dea modelajului o anumită moliciune; braţul şi expresia capului previn orice rigiditate teoretică. Domnul Ingres interzicea prietenilor să pronunţe în faţa lucrărilor sale numele

lui Rafael: „în comparaţie cu el, spunea, sînt atît de mare (şi se îndoia din spate), ba nu, atît" (şi se îndoia aproape pînă să atingă pămîntul). Îi dăm dreptate atunci cînd alăturăm *Apoteoza lui Homer* (84) *Şcolii din Atena*, dar cînd punem pe *Doamna Devauçay* lîngă unul din portretele lui Rafael, comparaţia nu e deplasată. Aş putea adăuga că modul de abordare al lui Ingres este ceva mai „primitiv" chiar decît al unui Rafael din prima perioadă. Întîmplător, doamna Devauçay (care a fost amanta ambasadorului francez la Vatican) şi-a pierdut toată averea şi, bătrînă, a venit la Ingres să-i mărturisească cum că va trebui să-şi vîndă portretul. Ingres n-a mai recunoscut-o. L-a convins pe prietenul lui, domnul Reiset, să-l cumpere pentru o sumă foarte mare şi acum tabloul se află la Chantilly. *Doamna Devauçay* ca şi *Doamna Rivière* prezintă în chip discret acel *primum mobile* al artei lui Ingres care era tensiunea între intelectul şi sensibilitatea pictorului. Legătura dintre frumuseţea formei şi sex este deosebit de obscură, fiind unul dintre subiectele cele mai neglijate. În tot cazul, în ce-l priveşte pe Ingres, se poate spune că această legătură era atît de puternică încît ajungea la identitate. Numai graţie extazului pricinuit de vederea unei figuri feminine putea să-şi înfăptuiască idealul lăuntric de ordine. Este adevărat că acest ideal obliga figura feminină să se conformeze unor reguli străine; pe de altă parte, fără particularismul emoţional al pictorului, ideea nu s-ar fi tradus în viaţă. Cred că respectiva stare de spirit este mult mai frecventă decît se bănuie, iar neputinţa de a o accepta în chip firesc a dus la ratarea unor artişti ca Burne-Jones.

Femeie îmbăindu-se (*Baigneuse*) (85) din colecţia Bonnat de la Bayonne este poate cel mai abstract dintre toate nudurile lui Ingres; mai precis, linia de sub piept este unul din puţinele contururi ale pictorului asupra căruia pluteşte îndoiala existenţei unui model natural. Deşi anumite porţiuni ca pieptul şi mîna sînt caracteristice, ansamblul nu se bucură de întreaga capaci-

tate de imaginaţie a lui Ingres. De ea beneficiază însă două nuduri care au prins să se înfiripe în primii ani ai şederii artistului la Roma, deţinînd acest loc de frunte pînă la sfîrşitul vieţii lui. Este vorba de *Baigneuse de Valpinçon* (87) şi de *Venus anadyomene*. Poate mai mult decît în oricare altă pictură, Ingres a reuşit să-şi întrupeze ideea în *La grande baigneuse*. Ne putem da seama de aceasta nu numai pentru că ea ni se adresează cu semnele împlinirii — vădind ceea ce Blake numeşte „trăsăturile dorinţei satisfăcute" —, ci şi pentru că Ingres a utilizat personajul în multe alte lucrări, făcînd din el, cincizeci şi cinci de ani mai tîrziu, centrul ultimei sale efuziuni de esenţe: *Baia turcească* (109). În faţa acestui tablou mai degrabă decît în a oricărui altuia ne vin în minte cuvintele lui Baudelaire, discipolul marelui său adversar, care l-a înţeles totuşi atît de bine: „dacă insula Citera ar fi comandat o pînză domnului Ingres putem fi siguri că ea n-ar fi fost veselă şi amuzantă ca cea a lui Watteau, ci robustă şi dătătoare de puteri ca dragostea în lumea antică". În *La grande baigneuse* senzualitatea e realizată nu numai prin poză şi contur, ci şi prin fermecătoarea delicateţe a luminii reflectate care scoate în evidenţă modelajul spatelui lipsit de denivelări ce ar putea fixa privirea. Este un lucru pe care cu greu Ingres şi l-a mai îngăduit vreodată; observăm tot atît de des ca şi în cazul coloritului că, limitat de „linia categorică şi solidă a dreptei conduite", a fost un pictor naturalist ce ar fi putut însă cu uşurinţă să apuce pe o cu totul altă cale. Din fericire, s-a simţit în stare să realizeze acest nud feminin aproape îndată ce l-a conceput (sau l-a descoperit, căci de fapt e vorba de o adaptare a unei gravuri erotice). Al doilea dintre cele două nuduri care ocupă poziţia centrală despre care aminteam, a rămas ca desen în atelierul său, un carton, se pare, dincolo de puterile lui de realizare: *Venus anadyomene* (88). Tabloul a fost în sfîrşit terminat patruzeci de ani mai tîrziu cînd comandamentele autocritice deve-

niseră mai puţin riguroase, căci, cu toate că este frumoasă, pînzei aflate astăzi la Chantilly îi lipseşte claritatea facturii deschise, tipică pentru *La grande baigneuse*.

O şi mai mare nenorocire s-a abătut asupra celei de a treia Eve ieşite din coasta sa în acel an al minunilor: e vorba de figura culcată *(dormeuse)* cunoscută sub numele de *Femeia culcată de la Napoli*, deoarece fusese vîndută lui Murat, regele Neapolelui. Cînd regatul acestuia s-a prăbuşit, pînza s-a pierdut sau a fost distrusă, astfel că avem cunoştinţă de ea numai prin intermediul unui desen şi al unor replici mult mai tîrzii care dovedesc că era tot atît de frumoasă ca şi surorile ei. Cele trei nuduri ne spulberă orice îndoială în ce priveşte mobilul care l-a făcut pe tînărul Ingres, în vîrstă de douăzeci şi opt de ani, să creeze aceste capodopere: e vorba de trupul feminin, sau (fapt de asemenea vizibil la corsajul doamnei Rivière), în limbajul modern, de sex. Oricum, trebuie recunoscut cu toată sinceritatea că în acelaşi an de inspiraţie, 1808, a creat şi un nud masculin de mare frumuseţe şi distincţie: *Oedip dezlegînd ghicitoarea Sfinxului* (89). Aţi putea crede că am trecut acest tablou în rîndul picturilor clasice ale lui Ingres; contemporanii lui l-au criticat însă ca fiind gotic, probabil pe motivul delimitării tranşante a fiecărei forme: priviţi la spaţiile dintre mîinile lui Oedip şi pieptul Sfinxului. Ingres era furios cînd un prieten îi spunea că şi-a idealizat modelul. „Eu nu idealizez, eu sînt prea umilul servitor al modelului pe care-l am în faţă". Tebanul înspăimîntat din fundal exemplifică remarca făcută că în fiecare artist clasic se află un romantic luptînd să se elibereze. Întîmplător, acest tablou este printre puţinele din întreaga lui operă de care Ingres s-a declarat satisfăcut. Un an sau doi mai tîrziu, romanticul s-a eliberat în întregime şi a pictat pentru plafonul dormitorului lui Napoleon de la Quirinal o scenă din poetul favorit al împăratului: *Visul lui Ossian* (91). Napoleon n-a dormit niciodată acolo, iar pictura,

mult deteriorată, a fost răscumpărată de Ingres care, din nefericire, a decis să o transforme dintr-un oval într-un pătrat, distrugînd astfel ceva din senzaţia de ireală plutire a visului. Chiar aşa, ea rămîne o operă obsedantă.

Dacă criticii au dezaprobat o mostră de academism atît de reţinută şi de frumos finisată ca *Oedip*, Ingres s-a hotărît ca următoarea lui pictură să le „dea (aşa cum spun doicile) motiv pentru ce să plîngă". A stabilit că aceasta va fi o intransigentă evocare a lumii homerice, cuprinzînd tot ce a învăţat din vasele greceşti şi din curînd adusele reliefuri ale frontonului templului de la Aegina. Declara că doreşte ca tabloul lui să exale parfum de ambrozie. Rezultatul a fost *Jupiter şi Tetis* (90), cea mai premeditată dintre operele lui istorice, dar şi, după părerea mea, cea mai frumoasă. Chiar în 1810, cînd era înconjurat de monumente originale ale artei antice, nu a renunţat la ajutorul lui Flaxman, aşa cum stau mărturie două gravuri din *Homer*. Că Ingres, în culmea puterii creatoare, avea nevoie de stimulentul unor sărmane contururi, este tot atît de neînţeles ca şi polenizarea orhideii. Oricum, spre a întrebuinţa o altă metaforă, perla care s-a format în jurul acestui grăunte străin îi aparţine în întregime. Strania hieroglifă a trupului feminin, gîtul ca al unei lebede îndrăgostite, braţele lungi, parcă lipsite de oase, răsucite şi totuşi neliniştitor de reale sînt toate ieşite din adîncul fiinţei sale. Din păcate, desenele pregătitoare ale compoziţiei s-au pierdut, astfel că nu mai putem reconstitui etapele în care Ingres a turnat ceara senzaţiilor fizice în tiparul propriei imaginaţii. Aş da mult să văd fazele genezei minunatei mîini, jumătate caracatiţă, jumătate floare tropicală, care-l mîngîie atît de insinuant pe impasibilul Jupiter. În ciuda investigaţiilor arheologice întreprinse de Ingres, stilul picturii este în întregime cel al vremii sale, epoca lui Percier şi Fontaine. Credinţa lui că ar fi încercat să imite pictura celor vechi avea să primească o strălucită justificare *a posteriori* prin

descoperirea frescelor din vila „Misterelor dionysiace" de la Pompei. E greu de închipuit că Ingres nu a văzut niciodată figura femeii îngenuncheate din ritualul dionysiac; de fapt respectiva frescă a fost scoasă la lumină abia în 1847.

Jupiter şi Tetis, pictat în 1811, marchează momentul de vîrf al anilor de inspiraţie ai lui Ingres. În cei următori au mai fost realizate cel puţin două figuri feminine, nu putem spune însă dacă ele au fost concepute atunci sau mai înainte. Una dintre acestea cred că trebuie să fi fost rodul unei idei cu totul noi, este vorba de extraordinara lucrare cunoscută sub numele de *Marea odaliscă*, pictată anume pentru Caroline Murat ca pereche a *Femeii culcate de la Napoli*. Nici o urmă a acestei reprezentări nu există în desenele anterioare; în plus, ea vădeşte un anumit aspect pervers şi sofisticat, cituşi de puţin în felul „*Amorului antic*" — fapt care-mi sugerează că Ingres atinsese momentul final al reacţiei faţă de trupul feminin. A fost pictată, de asemenea, în mod intenţionat, cu culori tari „care-ţi strepezesc dinţii" — spuneau criticii contemporani — departe de tonurile reţinute şi armonioase din 1808. În general, aceşti critici contemporani au fost îngroziţi de strania creaţie; ei au descoperit (se vede că în acea vreme criticii lucrau din greu) că avea trei vertebre în plus. *Odalisca* este desigur exemplul limită al deformărilor pe care schema preconcepută, ritmică a lui Ingres le impunea obiectului plăcerii simţurilor sale. Mulţi ani după aceea, cînd Ingres s-a autoerijat în canon al ortodoxiei, satisfacţia celor revoltaţi împotrivă-i era de a dovedi că *Odalisca* nu respecta regulile desenului. Ea reprezintă punctul culminant al unei serii de desene de o neegalată frumuseţe graţie cărora putem observa cu cîtă chibzuinţă şi adîncă convingere (93) a căutat Ingres strania poziţie, poziţie care pare a fi credibilă şi simplă dar în realitate e complexă şi dacă nu total, aproape imposibilă. Ca întotdeauna în cazul lui Ingres, rafinamentele ultime ale desenului nu vor fi găsite în desenele însele, ci în

pictură, aşadar va trebui să ne luăm inima în dinţi şi să înfruntăm albastrurile acide şi verdele „bouteille" (dacă nu cumva ne plac în chip pervers, ca mie) pentru a putea savura din plin prelungita linie a spatelui, braţul care reţine sînul mic şi rotund, volumul pietros al coapsei şi ultima alternanţă plastică dintre piciorul stîng şi drept.

Ingres avea vîrsta de treizeci şi patru de ani cînd a pictat *Marea odaliscă*. El a traversat doisprezece ani de inspiraţie, căci deja în 1814 dădea întîiele semne de rătăcire a drumului.

V INGRES II

PICTORUL VIEŢII MODERNE

Anul 1814, anul expunerii *Marii odalisce* a însemnat un moment de răscruce în viaţa lui Ingres. S-ar putea crede că unele motive politice au marcat această răscruce, deşi personal socotesc că ele erau lipsite de importanţă. Odată cu căderea lui Napoleon, viaţa în Europa a intrat pe un alt făgaş. Cea mai importantă clientă a lui Ingres, Caroline Murat, a fost alungată de la Napoli şi *Odalisca* nu i-a mai putut fi livrată. Chiar la Roma numărul celor ce-i pozau scăzuse. Dintre picturile de început multe rămăseseră nevîndute, principalul mijloc de existenţă constituindu-l portretele în creion executate pentru numeroşii vizitatori de toate naţionalităţile care treceau prin oraş. Pentru aceştia faptul de a fi desenat de Ingres însemna că ajunseseră în centrul societăţii romane. Portretele desenate l-au menţinut pe Ingres sub presiune, ele însele nevădind de fapt nici un fel de tensiune pentru că pur şi simplu pictorul le executa, amuzîndu-se, nu numai capetele ci şi accesoriile; pe toate le desăvîrşea cu un talent ce n-a mai fost niciodată întrecut. A început să deseneze de tînăr şi unul dintre primele portrete de grup, *Familia Forestier* (96), a fost realizat chiar înainte de a pleca în Italia, în 1806. E vorba despre nişte prieteni cu a căror fiică, tînăra din centru, se logodise; ulterior însă a rupt logodna, iar aceasta avea să moară fată bătrînă. „Cînd cineva s-a

logodit cu domnul Ingres, spunea ea, nu trebuie să se mai mărite". În cele din urmă, marele preot al templului Venerei și-a aranjat căsătoria prin corespondență. Mireasa, pe care nu o mai văzuse pînă a o fi întîmpinat în afara porților Romei, venise pentru el din Franța. Căsnicia a fost foarte reușită.

Portretele în creion ale lui Ingres, din perioada începuturilor, par aproape perfecte; de fapt ele devin din ce în ce mai bune, cîștigînd în precizie și concentrare; studiul *Quattrocento*-ului l-a învățat să tragă foloase din toate posibilitățile decorative ale veșmintelor sau accesoriilor. Holbein era modelul cel mai evident, totuși, destul de ciudat, delicatețea tușei lui Ingres produce un efect mai apropiat de urmașul englez al lui Holbein, Nicholas Hilliard. Măiestria, tot mai deplină, poate fi observată comparînd *Familia Forestier* cu *Familia Stamaty* (94), executată în 1818. Nu numai că e mult mai bine realizată din punct de vedere al compoziției, ci dă dovadă și de un simț mai sigur al selecției. Nimic nu-i mai ușor de copiat decît un portret în creion al lui Ingres și nimic mai greu de realizat după natură deoarece fiecare ton și culoare trebuie redate cu consecvență sub formă de linie, fără însă a cădea în formalism, iar acesta e un lucru aproape imposibil. Chiar elevii lui înzestrați, Chassérieau și Flandrin, nu au reușit niciodată, căci atunci cînd ajungeau la capete, încercau să distragă atenția printr-un modelaj excesiv, în vreme ce Ingres e capabil să împlinească toate minunile caracterizării personajelor fără să schimbe nici măcar cu o nuanță accentul și textura întregului desen. Un exemplu îl constituie portretul prietenului său, domnul Leblanc, realizat la Florența în 1821, care demonstrează că la Ingres simțul eleganței și gustul pentru modă nu se limita numai la îmbrăcămintea feminină. El practica de asemenea și un stil ceva mai oficial cînd era vorba de personaje de seamă; în acest caz capului i se acorda o atenție deosebită. E cazul portetului lui Paganini (97) făcut înainte ca acesta să-și fi vîndut sufletul diavolului, vreme

în care fusese omul adorat de Ingres căci pictorul era un violonist pasionat. Mai tîrziu, la Paris, cînd l-a auzit executînd drăceștile și virtuozele trucuri de circ, a bătut din picior strigînd: „trădătorule" și a părăsit sala. Majoritatea desenelor în chestiune erau pur și simplu echivalentul fotografiilor vizitatorilor care treceau prin Roma. Două astfel de tinere vizitatoare, *Domnișoarele Montagu* (95), arată că deși Ingres nu era totdeauna capabil să dea acestor comenzi sensibilitatea plastică a celor mai reușite desene, le asigura totuși farmecul compoziției precum și claritatea și perfecțiunea gustului de care, de obicei, atari amintiri erau lipsite. Acest aspect al artei sale era deosebit de apreciat de vizitatorii englezi ale căror fețe sumbre și cavaline apar deseori în desenele lui, motiv pentru care a și primit numeroase invitații de a merge în Anglia și a lucra portrete în creion, propuneri pe care le taxa drept insultătoare. În anii petrecuți la Roma acele desene fără de greșeală îi păreau lui, ca artist, o pierdere de vreme. De fapt neegalata pricepere de a individualiza personalitatea fără a șarja și de a da costumului contemporan stilul și valoarea decorativă ale celui din secolul cincisprezece, au însemnat salavarea sa ca artist, în ultima parte a vieții.

Dacă Ingres ar fi murit în 1815, anul următor expunerii *Marii odalisce*, l-am fi considerat cel mai înzestrat și cel mai neînțeles dintre toți marii revoluționari de la începutul veacului nouăsprezece. Dar n-a fost așa, după cum nici Wordsworth n-a murit în 1805. Ca și poetul, el a trăit peste optzeci de ani, devenind obiect de cult și totem al respectabilității. În ambele cazuri, aceasta implica, într-o oarecare măsură, pierderea forței vitale. În ce-l privește pe Ingres, pierderea a fost mai mică decît a poetului, avînd cauze mult mai complexe. Ea nu era numai un simplu declin al reacțiilor, dimpotrivă, senzațiile lui Ingres au rămas tot atît de puternice ca și mai înainte. Era vorba de un motiv foarte strîns legat de doctrina artei pentru artă. Pictorul nu mai avea nimic de spus despre viață, ci numai despre stil, iar stilul pe

care el însuși l-a creat cu atîta trudă, dăduse tot ce avea de dat. Ca om, era în același timp deprimat de neîncetatele atacuri împotriva operei sale, astfel că a început să încerce și alte stiluri. Urmarea a fost apariția unora dintre cele mai deplorabile picturi create vreodată de un mare artist. A încercat subiecte istorice în stilul anecdotic devenit popular prin penelul lui Horace Vernet, dar îi lipsea cu desăvîrșire darul de a impresiona și tupeul, calități care i-au permis unui pictor ca Bonington să reușească în acest gen deprimant. A încercat stilul pietist, practicat cu succes de un grup de artiști germani de la Roma, cunoscut sub numele de nazarineni, realizînd un tablou penibil, dar memorabil: *Hristos dînd cheile sfîntului Petru* (99). Faptul că a folosit în acel scop splendidul desen executat pentru sf. Petru îngenuncheat (98), dovedește clar cît de puțin se cunoștea Ingres pe el însuși. Tabloul a avut un succes mai mare decît tot ce cunoscuse Ingres vreodată, numeroase instituții religioase disputîndu-și-l. În aceeași vreme a realizat și o piesă de un clasicism deosebit de auster: *Augustus ascultîndu-l pe Vergilius citind Eneida*, începută în 1812; presupun că fragmentul care ne-a parvenit păstrează ceva din anii de inspirație, deși e datat în 1819 (100). Imaginați-vă că a fost lucrat în aceiași ani cu îngrozitoarele piese cu vestimentație modernă! În ce derută se găsea! Ce l-a scos din ea? Răspunsul este: Rafael. S-a aruncat în brațele lui Rafael așa cum s-ar arunca un penitent extaziat în brațele lui Dumnezeu.

Chiar și în micile lucrări al căror accent cădea pe vestimentație, Ingres era preocupat de viața lui Rafael, realizînd, în ansamblu, cele mai acceptabile mostre ale genului. Apoi, în 1820, a primit comanda să picteze un mare tablou pentru altarul catedralei din orașul natal Montauban; s-a hotărît să facă din această pînză dovada venerației lui pentru Rafael. Avea intenția secretă de a picta o Adormire a Fecioarei; subiectul, ales după lungi discuții între Biserică și Stat, a fost însă *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea* (102) care a mul-

țumit ambele părți. Dar nu l-a mulțumit pe Ingres. A renunțat să lucreze la el pînă cînd s-a mutat la Florența unde a trudit trei ani în șir: „aș vrea să-i rup gîtul celui ce s-a gîndit la un astfel de subiect", spunea el. Era aproape imposibil pentru un pictor cu imaginația mărginită ca a lui să combine făptura lipsită de putere inspiratoare a lui Ludovic al XIII-lea cu o viziune cerească. În cele din urmă, strădaniile lui au avut ca rezultat un tablou mult mai impresionant decît poate sugera reproducerea fotografică. Aceasta nu însemna însă un succes deplin. Nu mai trebuie să subliniez cît de mult diferă de *Jupiter și Tetis* sau de *Odalisca*. Mai întîi de toate e vorba de un subiect religios, iar Ingres nu avea nici cea mai mică simpatie pentru religia creștină. Apoi, descindea nu din *Quattrocento*, ci din perioada de maturitate a lui Rafael, deși capul Fecioarei este abstract și schematic, dincolo de orice apropiere cu opera lui Rafael. Fără îndoială că pictura dovedește dorința sinceră a lui Ingres de a stăpîni un stil mai bogat în volume, dar acest lucru l-a obligat să-și înfrîneze plăcerea de a trasa profilele fermecătoare ale trupului, iar pe de altă parte drapajele convenționale ale Renașterii tîrzii nu i-au mai îngăduit utilizarea acelei precizii arhaice cu care reda stilul costumului contemporan. Nu avem decît să privim desenele (103) făcute pentru îngerii din *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea*, dintre care o bună parte s-au păstrat, pentru a constata cît de însemnată era pierderea. Sacrificarea acestor forme frumoase pe altarul respectabilității — chiar cînd ea lua chipul lui Rafael — a însemnat pentru artist o luptă: „un rău, după cum spunea, de neînchipuit și imposibil de definit". Era un sacrificiu aprobat de mentalitatea contemporană. *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea* a fost cea dintîi dintre picturile expuse care a dobîndit asentimentul publicului și oficialităților. Se părea că acest artist înzestrat dar pervers devenise, în fine, conformist. Incertitudinile, atît spirituale cît și materiale, care l-au frămîntat

în ultimii cinci ani petrecuţi la Roma şi în cei patru de la Florenţa — perioadă lungă în viaţa unui pictor — luaseră sfîrşit. Rafael îi venise într-ajutor. De aici înainte Ingres avea să devină dictatorul de nezdruncinat al ortodoxismului academic.

Pentru rolul de mare preot al tradiţiei, în vederea căruia Ingres însuşi s-a modelat cu bună ştiinţă, nu avea decît o singură aptitudine: profunda lui credinţă în artă. Într-adevăr, credea că adevărul i s-a revelat, că era unul dintre cei aleşi, că se afla sub puterea unei forţe superioare, astfel încît obişnuia să se refere la sine vorbind la persoana a treia şi numindu-se „domnul Ingres", chiar în scrisorile de dragoste. Ca dictator, avea un defect major: îi lipsea inteligenţa! Era incapabil să raţioneze, în parte fiindcă părăsise şcoala la vîrsta de 11 ani, în parte datorită caracterului impulsiv şi emoţional. „Lipsite de orice logică", spunea Delacroix despre sentinţele sale care sînt într-adevăr cele mai încîlcite şi mai arbitrare din cîte au fost vreodată emise de un mare artist.

În restul vieţii, Ingres a continuat să-şi întrebuinţeze timpul pictînd tablouri cu subiecte religioase. A executat chiar o serie de proiecte (în mărime naturală şi în ulei) pentru vitralii, fapte care dovedesc cît de puţin se cunoştea. Cum era lipsit de orice licărire de simţire religioasă, aceste lucrări sînt pur şi simplu afirmări ale ortodoxismului artistic, nici mai bune nici mai rele decît imaginile ce se puteau găsi de vînzare la intrarea unei biserici franceze ca Saint-Sulpice. Ultimul tablou căruia i-a consacrat tot ce avea mai bun ca forţă creatoare, *Copilul Hristos printre învăţaţi*, a fost terminat cînd avea optzeci şi doi de ani. Credea cu sinceritate că acesta era capodopera lui, dar, aşa cum declarase Delacroix care-i era rival, pictura e cu adevărat ternă.

Nu însă chiar atît de ternă, deoarece la aceeaşi vîrstă realizase cîteva picturi într-adevăr superbe. După părerea mea, mult mai tern este un tablou pictat cînd avea doar patruzeci şi şase de ani şi care trebuia să fie capodopera lui: *Apoteoza lui*

Homer. Homer i-a inspirat cîteva din cele mai reuşite lucrări, dar pregătirea acestui mare ansamblu i-a dat mult de furcă. Desenele după natură pentru diversele personaje sînt viguroase şi strîns lucrate. Pictura e însă moartă. Atîrnată, aşa cum se găseşte astăzi, alături de marile opere ale lui David, arată anemică şi neconvingătoare şi trebuie să fi arătat şi mai rău în locul ei iniţial care era plafonul uneia dintre noile săli de antichităţi ale Muzeului Carol al X-lea. Cu toată admiraţia pasionată pentru Rafael, Ingres l-a înţeles într-un chip cu totul greşit, nereuşind să-şi însuşească vitalitatea *Şcolii din Atena* şi nici poezia din *Parnasul*. Fie că renunţarea la stilul arhaic l-a făcut incapabil de a-şi realiza personajele, fie că declinul brusc al imaginaţiei a fost, în fond, motivul pierderii stilului propriu, rămîne cert faptul că cele două personificări ale *Iliadei* şi *Odiseii*, care ar fi fost limpezi şi memorabile în 1817, sînt în 1827 locuri comune. Culoarea, deoarece este „ideală" şi nu inspirată din vestimentaţia şi mobilierul contemporan, este timidă şi negativă. Albastrul electric şi ivoriul din *Tetis* s-a decolorat în tapetul unui salon de ceai; vopseaua de-abia acoperă pînza. Criticii contemporani s-au plîns de puţinătatea „materiei" la Ingres, faptul era însă parte integrantă a doctrinei sale asupra clasicismului. „Desenul, spunea el, e totul în artă. Procedeele materiale ale picturii sînt foarte uşoare şi ar putea fi deprinse într-o săptămînă". Nu-i adevărat: dar el le-a dobîndit în *Granet* şi le-a păstrat pînă la *Doamna de Senonnes*.

Apoteoza lui Homer ne-ar putea face să presupunem că Ingres, ca artist, îşi încheiase cariera; nu era însă cazul. Două lucruri l-au salvat. Putea încă să reacţioneze cu întreaga lui capacitate la unele aspecte ale personalităţii umane şi, adînc îngropate sub fracul ce-l purta, mai supravieţuiau totuşi aceleaşi imagini obsedante ce i s-au revelat în perioada anilor de inspiraţie. Nu mai era posibil să le sporească numărul dar le putea lua drept puncte de plecare pentru explorări ulterioare în lumea formelor. Primul din darurile amintite s-a

manifestat într-o serie de portrete dintre cele mai frumoase pe care le-a pictat. Contactul direct cu realitatea fizică, întrerupt de concepţia lui îngustă asupra picturii istorice, putea fi continuat prin intermediul portretului. Portretele lui sînt departe de a fi simple imitaţii. Ele sînt adevărate creaţii care îi implică toate facultăţile, traducînd cerinţele imaginaţiei sale prin chiar alegerea modelului (căci după 1830, Ingres putea să-şi aleagă modelele) şi satisfăcîndu-i totodată nevoia de ideal, deoarece aproape toate posturile amintesc de surse antice. Modelele erau alese pentru că sugerau anumite scheme clasice. De pildă, după unul sau două începuturi greşite, a văzut-o deodată pe doamna D'Haussonville (101) în atitudinea unei muze de pe un sarcofag roman, poziţie reprodusă de asemenea şi de Ghiberti. Au urmat apoi interminabile adaptări (toţi marii pictori au pretins modelelor lor o colaborare totală, nici unul însă atît de mult ca Ingres) pentru ca, păstrîndu-se totuşi baza idealistă, să se dea deplină posibilitate de expresie farmecului personal al modelului şi eleganţei toaletei ei. Se poate constata în cazul acestui tablou cît de minunată era sensibilitatea lui Ingres la moda contemporană. Întreaga preţuire pe care Baudelaire i-o acorda lui Constantin Guys pentru a fi descoperit stilul modern (latura serioasă a modei) i se cuvine cu atît mai mult lui Ingres. Îi înţelegem aşadar preferinţa pentru şalurile şi drapajele clasice ale Primului Imperiu, dar cu cîtă încîntare le priveşte pe cele ale celui de al doilea! Chiar accesoriile victoriene, de felul celor care cu greu au reintrat în modă, contribuie la efectul general de eleganţă şi somptuozitate! Culoarea lui Ingres era parte integrantă a simţului pentru şic; el urmează cu exactitate culorile unui veşmînt sau accesoriile preferate de modă pe care le acceptăm cu uşurinţă cînd e vorba de Empire, mai puţin entuziasmaţi însă (cum e cazul rochiei albastru-liliachiu a doamnei d'Haussonville) cînd avem de-a face cu stilul Ludovic-Filip. Culoarea nu e, desigur, cea a unui

colorist; ea dă totuşi impresia realităţii, fapt care înseamnă ceva mai mult decît expresia unui gust. Baudelaire, amestecînd ca de obicei prejudecata cu puterea de pătrundere, spunea: „domnul Ingres iubeşte culoarea în acelaşi fel ca un croitor de lux". Nu va fi ştiut poate că bunicul lui Ingres fusese maistru croitor, ştia însă cu siguranţă că doamna Ingres, singura persoană care avea un dram de influenţă asupra soţului ei, fusese ea însăşi modistă. Înclinarea lui Ingres către şic şi modă era o latură a profundei lui pasiuni pentru feminin, acesteia acordîndu-i aceeaşi rigoare cu care trata şi trupul femeiesc. Este nostim de constatat, în desenele executate pentru portrete, cu cîtă seriozitate intelectuală compunea detaliile frivole. Mai multe dintre amintitele schiţe arată cum a ajuns la echilibrul exact al ţinutei doamnei d'Haussonville, cum a armonizat cu aceasta şemineul încărcat cu fleacuri victoriene şi reflecţia în oglindă a subiectului. Dincolo de toate cele pomenite, există în portretele lui Ingres o remarcabilă legătură umană între artist şi modelul său. Pe blînda doamnă d'Haussonville o iubea, nu însă şi pe prinţesa de Broglie, formidabila ei cumnată; simţămintele şi le-a exprimat prin linia gîtului lung şi ţeapăn (mîinile ei îi plăceau totuşi). Ani de zile a refuzat să o picteze pe baroana de Rothschild, dar după ce a cunoscut-o, a fost fermecat de spiritul şi omenia ei pe care le-a exprimat nu numai pe chip ci şi prin poziţia umilă în care a redat-o pe pînză.

Exemplul limită al ingeniozităţii lui Ingres îl constituie portretul *Doamnei Moitessier* (104) de la Galeria naţională din Londra. A acceptat în 1844 comanda de a o picta mai ales pentru motivul că şi-o putea imagina în atitudinea zeiţei arcadiene (personificarea Arcadiei, *n.t.*) din vestita frescă de la Herculanum, după care poseda două copii. Faptul i-a dat prilejul de a utiliza îmbinarea dintre mînă şi cap, care-i plăcea în mod deosebit, într-un fel mult mai majestuos decît cea a muzei gînditoare din pictura antică.

Fără îndoială că doamna Moitessier era majes-

tuoasă — junonică — era cuvîntul folosit de toţi contemporanii, dar acest tip de frumuseţe nu ne mai impresionează cine ştie ce şi bănuiesc că chiar pentru Ingres el nu prezenta atracţia instantanee a graţiei înduioşătoare a doamnei d'Haussonville sau a inteligenţei doamnei de Rothschild. Se referea neîncetat la „marea frumuseţe" a doamnei de Moitessier, dar în cele dintîi studii i-a lăsat faţa neschiţată. Avea la început intenţia să o picteze cu fetiţa pe genunchi, dar bietul copil nu putea sta liniştit, astfel că a renunţat la el şi a aruncat pînza. S-a simţit însă obligat faţă de familie şi în 1851 a început un alt portret al „Junonei" sale, reprezentînd-o în picioare, aproape în întregime. Nici de data aceasta nu i s-a dat vreo atenţie capului în vreme ce accesoriile vădesc un tot mai crescînd interes pentru vestimentaţia luxoasă. Inelele, brăţările, broşa cu camee, toate au fost alese de Ingres pentru aspectul lor contemporan. Tabloul a fost mult admirat, dar Ingres era încă urmărit de ideea primei compoziţii. Biata doamnă Moitessier! Niciodată un model n-a colaborat cu mai multă înţelegere vreme de peste doisprezece ani: către 1856 a fost însă răsplătită prin cea din urmă capodoperă a *pictorului vieţii moderne*. Desigur, e din nou reprezentată în poziţia zeiţei arcadiene de la Herculanum, capul conformîndu-se atitudinii chipului antic mult mai mult decît în studiile din 1845. Ingres foloseşte iarăşi procedeul oglinzii, dovedit atît de eficace în portretul doamnei d'Haussonville. Numeroasele studii pentru mîna dreaptă, din ce în ce mai puţin naturaliste, arată cum redescoperă drumul către aluziile marine din *Tetis*. Accesoriile sporesc: broşe, brăţări, evantai, vas Imari şi, în sfîrşit, rochia. Spun în sfîrşit deoarece iniţial rochia era de culoare închisă şi apoi galbenă, pînă în ultima fază. Nu ştim cum sau cînd a luat Ingres temerara hotărîre de a o picta pe Juno într-o toaletă albă de mătase lioneză înflorată. Era ceva cu totul nou în opera sa şi cerea o tratare mult mai liberă decît textura faldurilor de pe şalurile lui favorite. De fapt florile indică o anumită delica-

teţe a tuşei, specifică secolului al optsprezecelea, aidoma celei a pictorilor porţelanurilor de Sèvres care, mai tîrziu, au transmis îndemînarea lor lui Renoir. Şi totuşi această sărbătoare coloristică este minunat de bine stăpînită. Fiecare ciucure este parte precisă a compoziţiei. Panglica din stînga care suie pe braţ şi face unghi drept cu marginea căminului este de o abstractizare compoziţională demnă de Léger. Cît priveşte capul, a trebuit să se dea bătut, hotărîndu-se în cele din urmă să facă un portret ideal în stilul Renaşterii tîrzii. Doamna Moitessier nu mai este un personaj cu care să se poată avea raporturi omeneşti. Impasibilă sub găteala ei extravagantă, reaminteşte una din acele imagini sacre purtate la procesiuni.

Exact contrariul se petrece cu ceea ce cred că trebuie numit cel mai cunoscut dintre portretele lui Ingres (deoarece ca şi *Mona Lisa* sau *Mama* lui Whistler, a căpătat o valoare emblematică) şi anume cu *Domnul Bertin* (105). Domnul Bertin a stat ceasuri de-a rîndul într-o poziţie cunoscută nouă prin desene, dar portetul lui nu progresa deloc. Ingres era disperat şi, stînd de vorbă după o şedinţă de lucru, şi-a încunoştiinţat clientul că va fi obligat să renunţe la comandă. Atunci domnul Bertin s-a întors indignat către el în poziţia în care a fost imortalizat.

Valenţele umane ale portretisticii sale l-au scăpat pe Ingres de tirania artei, astfel că era în stare să se inspire, în ce priveşte stilul, chiar după daghe-rotipe — căci nu pot crede că portretul *Doamnei Reiset* (106) nu este influenţat de noua invenţie. Ea îi era prietenă şi aceasta se simte. Tabloul arată destul de bine, doamna Reiset amintindu-şi că atunci cînd Ingres o picta, îl auzea deseori mormăind şi suspinînd în camera de alături, atît de chinuitoare i se părea încercarea de a îmbina realitatea cu stilul. Un alt lucru care l-a salvat era mereu neobosita putere de a se entuziasma de unele atitudini ale nudului feminin. Este vorba, în general, de atitudini care l-au obsedat şi în

cei zece ani dintre 1806—1816, ultima din ele, *Angelica*, fiind copiată de Seurat. O alta a fost menționată în capitolul precedent: Venus în picioare pe care vizitatorii au văzut-o pe pereții atelierului de la Roma și care în cele din urmă a fost definitivată în două versiuni, *Venus anadyomene* și *Izvorul* (107). Prima e mult mai aproape de intențiile lui inițiale, păstrînd mișcarea senzuală a proiectului care s-a lăsat atît de greu împlinit. Aceasta îi conferă o viață ritmică independentă, superioară *Izvorului*. Pe de altă parte, contururile foarte stilizate, în special linia laturii stîngi, atunci cînd sînt în genul mai puțin abstract al anilor din urmă, par, după părerea mea, lipsite întrucîtva de consistență. Prin comparație, *Izvorul* e insipid și aproape banal; imaginea a fost, desigur, foarte mult înfrumusețată față de desenul original, fiind parțial realizată de doi elevi. Conturul naturalist al coapsei din dreapta și al sînului este însă viguros și deosebit de subtil, iar dacă ar fi lipsit coloritul anemic și drăgălășenia prea ostentativă a chipului, tabloul n-ar fi fost departe de capodopera la care Ingres a visat întotdeauna.

Ciudatele limite ale artei lui Ingres, chiar și atunci cînd avea de-a face cu subiectul său favorit, sînt lesne de observat în marea decorațiune la care s-a angajat în 1843 pentru ducele de Luynes. Subiectul avea să fie Vîrsta de aur și Ingres hotărîse că întreaga compoziție va fi realizată cu nuduri — ceea ce el numea *un grup de ființe frumoase și leneșe* jucîndu-se, odihnindu-se, îmbrățișîndu-se. Era entuziasmat de prilejul de a aduna toate personajele imaginației sale, iar caietele-i de note sînt pline de exaltate explicații justificative. Pagini din aceste caiete (sînt mai multe sute) arată cît de repede a dat formă vizuală acelor închipuiri, iar pe lîngă notițele scrise a executat și desene cu instantanee din viața zilnică dintre care s-au păstrat patru sute, multe de o frumusețe fără seamăn. Dar vai, îndrăgostitul de perfecțiune care și-a cheltuit viața încercînd să realizeze trei sau patru atitudini figurative conforme idealului său lăuntric, era incapabil să stăpînească cele

cincizeci de nuduri care aveau să-i populeze paradisul. Din acest motiv, dealtfel bine deghizat, lucrarea a rămas neterminată, iar din ceea ce a lucrat ca și din *Apoteoza lui Homer* se poate vedea că lui Ingres îi lipsea darul de a construi o compoziție de mari dimensiuni. În timp ce *Apoteoza* este înghesuită, seacă și autosuficientă, *Vîrsta de aur* este dezlînată și nestăpînită de artist; în amîndouă lucrările lipsa simțului arhitectonic este însă aceeași. Chiar și grupurile constituite nu sînt cîtuși de puțin convingătoare, căci în acea vreme Ingres era zgîrcit într-a adăuga noi locuitori lumii lui imaginare. Totuși, într-un singur caz a făcut-o, reinterpretînd imaginea la care ținea mult și care în mod aproape sigur a constituit ideea originară a *Dormeuse*-ei prințesei Murat. Ingres a dus-o la perfecție în 1839 pe cînd se afla la Roma ca director al Academiei franceze de pictură. Ea reapare ca odaliscă (108) însoțită de o sclavă cîntînd la citeră. În clipa cînd o vedem, ne dăm seama că e izvorîtă din adîncul ființei lui și, ca de obicei, Ingres a pictat-o de mai multe ori.

Această scenă orientală, realizată cu atîtea detalii pline de iubire, mărturisește o ciudată stare de fapt: deși romanticii cei dintîi au căutat inspirația în Orient, profetul lui Rafael și grecii s-au simțit în serai cu adevărat acasă. Contemporanii și-au dat seama de realitate, după cum dovedește citatul meu din Silvestre despre pictorul chinez printre ruinele Atenei, deși cuvîntul chinez, folosit spre a desemna detașarea și liniarismul, nu mi se mai pare astăzi cel mai potrivit. Ingres este mai degrabă comparabil cu plasticitatea deplină și suplă, cu unduirile membrelor parcă dezosate ale artei hinduse, dar și despre atare lucru artistul trebuie că va fi fost aproape cu totul neștiutor. Se pare că materialul fanteziilor orientale l-a aflat în colecția baronului Gros, adusă în Franța după campania lui Napoleon în Egipt. Cît de slab era impulsul originar, el a constituit totuși corectivul de care avea nevoie rafaelismul devitalizat din *Homer*. Capodopera genului este *Baia*

turcească (109), pictată în 1859 pentru prințul imperial. Tabloul era inspirat de un pasaj din scrisorile Lady-ei Mary Wortley Montagu. Multe personaje sînt prietene vechi din perioada romană, mai ales, firește, *La grande baigneuse*. Majoritatea celorlalte femei sînt luate direct din gravurile lucrărilor despre Levant, uneori afirmîndu-se că nici una dintre acestea nu a fost desenată după natură. Nu pot crede că un desen ca cel din ilustrația 110 nu ar fi rezultatul unei puternice și fermecătoare experiențe. Se spune că formatul circular care sporește efectul hindus ar fi fost o idee ulterioară, datînd din 1863 cînd soția prințului Napoleon l-a convins că pictura nu mergea să fie expusă la Malmaison. Ingres a luat-o înapoi, adăugîndu-i fetița din baie pentru care a făcut un desen splendid. Mai tîrziu a repictat întregul tablou și l-a vîndut ambasadorului turc. Avea optzeci și trei de ani cînd l-a terminat și reprezintă ultimul cuvînt asupra unui subiect care i-a preocupat mintea vreme de șaizeci de ani. Trebuie să mărturisesc că, într-o anumită măsură, găsesc *Baia turcească* o pictură puțin cam comică. Nu-i de mirare că a fost utilizată pentru felicitări, purtînd inscripția: „întregul grup îți duce lipsa". Cu cît o examinăm însă mai mult, ne dăm seama că e departe de a fi un vis erotic. Rigoarea intelectuală utilizată de Ingres la o panglică sau la un volan este și mai evidentă în cazul formelor reprezentate aici. În fond, *Baia turcească* aparține aceluiași pictor ca și *Tu Marcellus eris* și deși în cazul din urmă simțim că a renunțat prea mult la el, iar în primul că a dat frîu prea liber ideii care-l obseda, cele două tablouri sînt totuși polii aceluiași adînc și serios devotament față de artă.

Poussin, scriind în 1642 prietenului său Chanteloup, spunea: „Sînt sigur că fetele frumoase de la Nîmes v-au plăcut tot atît de mult ca și coloanele Casei pătrate [templu roman, *n.t.*], deoarece acestea nu sînt decît copii ale celor dintîi". Ingres care nu putea avea cunoștință de această scrisoare, nota în paginile însemnărilor sale pentru *Vîrsta de aur*: „personajele tinere din dreapta trebuie să posede acea frumusețe care te farmecă și te transportă. Nu trebuie să se insiste prea mult asupra detaliilor corpului omenesc; membrele să fie, pentru a zice așa, asemenea trunchiului coloanelor, căci astfel sînt ele la cei mai mari maeștri". Iată de ce Poussin și Ingres sînt cei mai mari artiști clasici după Rafael. Pentru ei nici o abstracțiune, nici chiar geometria de cristal a unei coloane grecești, n-ar fi putut anula natura voluptoasă a frumuseții.

VI
BLAKE

Pictorii pe care i-am inclus în această serie, clasici sau romantici, au fost cei mai de seamă artiști ai vremii lor; cu toții erau artiști de succes, exercitînd influențe, parte integrantă a întregii mișcări europene: în afară de unul singur, William Blake. Cea mai mare parte a vieții lui, Blake a fost foarte sărac, lucrînd numai pentru cîțiva clienți și prieteni, iar pînă de curînd a rămas aproape necunoscut în afara Angliei. Majoritatea desenelor lui sînt de mici dimensiuni, lucrate cu mijloace specifice. Comparate cu pînzele de mari dimensiuni ale lui David sau Delacroix, stampele lui par insignifiante. De ce îl includ așadar printre ei? Fiindcă în cele mai bune lucrări ale sale există o concentrare de poezie și putere profetică ce fac din el una din figurile cheie ale mișcării romantice.

Orișicine scrie despre Blake începe prin a spune că a fost un vizionar. Este un termen vag. Toți artiștii, chiar și cei mai realiști, pornesc de la un fel de viziune și aceasta îi conduce la selectarea a ceea ce au nevoie din infinita diversitate a aparențelor. În cazul lui Blake însă, cuvîntul viziune are un înțeles mult mai precis. El nu a desenat după natură deoarece, așa cum afirma mereu, viziunile lui erau mai clare și mai vii decît perceperea optică a lumii din jur. Viziunile acestea le-a avut de cînd era copil; l-a văzut pe Dum-

nezeu lipindu-și capul de fereastră, pe profetul Ezechiel stînd sub un copac la Peckham Rye. Toate astea n-au nimic extraordinar; nenumărați copii cu imaginația bogată trec prin experiențe asemănătoare. Ceea ce este deosebit e faptul că Blake a continuat să aibă atare putere intensă de vizualizare și după vîrsta pubertății. Lucru excepțional, dar nu de necrezut deoarece el se aseamănă cu alte forme de activitate mentală. Unii oameni au darul amintirii integrale, iar alții pot reconstitui cu precizie pagini întregi de ilustrații; astfel de înzestrări îmi par tot atît de greu de explicat fiziologic ca și vizualizarea exactă a imaginilor.

Care era natura viziunilor lui Blake? Referirile sale la acestea sugerează că, deși se aflau în mod limpede în strînsă legătură, ele erau de mai multe feluri. Mai întîi era acea capacitate poetică grație căreia privea orice fenomen natural ca pe ceva supranatural. „Vei fi întrebat, spune el în al său *Catalog descriptiv*, cînd răsare soarele, nu vezi un disc rotund de foc asemănător întrucîtva unei guinee? O, nu, nu, văd o mulțime nenumărată de făpturi cerești strigînd: sfînt, sfînt, sfînt este Domnul autotputernic". Traherne sau Vaughan, poeți din secolul șaptesprezece, s-ar fi exprimat tot așa. Într-al doilea rînd era asemănarea ivită în minte cu atîta putere încît transforma datele experienței directe: „Cu ochiul meu lăuntric văd un bătrîn cărunt, cu ochii doar un ciulin pe drum". Aceste cuvinte dovedesc că Blake era capabil să schimbe un fel de viziune cu alta; de fapt făcea ceea ce facem cu toții atunci cînd vedem tablouri în flăcările focului, desigur că „tablourile focului" erau pentru Blake mult mai exacte decît pentru noi.

Cele de mai sus ne conduc către viziuni de o factură ceva mai deosebită care par a implica elemente de halucinație. Ele sînt descrise în amănunt de către Varley și Linnell în a căror prezență Blake a desenat cîteva dintre așa-numitele „capete vizionare" (114). Trebuie reamintit că Varley a fost unul dintre primii spiritiști și că el l-a încura-

jat pe Blake să deseneze aceste capete în mijlocul nopții într-o atmosferă asemănătoare unei ședințe de spiritism. „I s-a cerut să deseneze imaginea lui William Wallace, spune Linnell, ochii lui Blake au scăpărat deoarece admira pe eroi." William Wallace, exclamă el, îl văd acum, acolo, acolo, cît de nobil arată — adu-mi creioanele". Desenînd o bucată de vreme au aceeași dexteritate a mîinii și concentrare a privirii ca și cum ar fi avut în față un model viu, Blake spuse: „Nu pot să-l termin, Eduard I s-a interpus între el și mine". Alt exemplu este vestitul *Spirit al unui purice* (113), tipărit de Varley în a sa *Fizionomie zodiacală*. „Cum eram nerăbdător, spune Varley, să fac cea mai exactă cercetare ce-mi sta în putință asupra adevărului acestor viziuni, auzind de apariția spiritului unui purice, l-am întrebat dacă ar putea desena imaginea a ceea ce vedea. Imi răspunse îndată: „îl văd acum în față". I-am dat deci hîrtie și creion cu care a desenat portretul... după felul în care acționa, m-am convins că avea cu adevărat o imagine în fața ochilor deoarece a revenit, executînd pe alt colț al hîrtiei desenul detaliat al gurii puricelui, pe care spiritul a deschis-o, lucru care nu-l făcuse înainte ca prima schiță să fi fost terminată".

Aceste relatări nu sînt mai lămuritoare ca mărturii asupra lui Blake decît *Viziunile unor capete* înseși. Era un artist mult mai autentic decît reiese din toate acestea. Exista în opera lui un element de clarviziune, dar viziunile care fac de neuitat cea mai valoroasă parte a operei sale se situau undeva între comparația poetică a răsăritului soarelui și realitatea literală a capetelor.

De unde veneau aceste viziuni? Blake era foarte categoric în această privință. „Viziunea sau imaginația este reprezentarea a ceea ce există veșnic, este real și pururi același. Născocirea sau alegoria e rodul fiicelor memoriei. Imaginația e înconjurată de fiicele inspirației". Frumoasă metaforă, imaginile trebuie să aibă însă un anumit punct de plecare, iar fiicele memoriei lucrează la un nivel mult mai adînc decît se știa în vremea lui

Blake. Ele au contribuit totuși la viziunea unui purice care pare a fi alcătuită după o planșă din *Micrographia* lui Robert Hooke și după diavolii unei copii mediocre a *Judecății de apoi* a lui Michelangelo.

Adevărul este că viziunile lui Blake își aveau obîrșia în memorie. Încă din copilărie era un nesățios consumator de imagini tipărite, iar în 1784, la moartea tatălui, a devenit el însuși antreprenor tipograf. Vreme de trei ani s-a ținut de afacere, trecîndu-i prin mînă o nebănuită varietate de material, printre care, așa cum se poate constata în întreaga operă, cărți ilustrate despre religiile orientale, despre sculptura asiriană și poate cîteva manuscrise medievale. Fără îndoială că cel mai mult l-au influențat subiectele reproducerilor tipografice după Michelangelo și după arta antică, în special cele după pietrele gravate, precum și cartea cu gravuri după pictorul bolognez Tibaldi, pe care am amintit-o mai înainte. Aceste experiențe vizuale îngropate adînc în subconștient i-au răsărit pline de viață în fața ochilor, părîndu-i viziuni expresive ale ideilor care-l stăpîneau, deși cel mai adesea nu aveau nici o legătură cu scopul inițial al respectivelor imagini.

Desenul original cel mai timpuriu al lui Blake este gravura cunoscută sub numele de *Vesela zi*, datată în 1780 (115). Neîndoielnic că această imagine era pentru el deosebit de importantă; ea a fost una dintre cele mai durabile și mai închegate viziuni. Se știe de mult că Blake a împrumutat ideea dintr-o schemă renascentistă a unei figuri geometrizate cunoscută sub numele de „omul vitruvian", poate o gravură în lemn aflată în *Arhitectura* lui Scamozzi (116). Blake nu s-a temut niciodată de inconsecvențe, nimic însă nu putea fi mai paradoxal decît faptul de a găsi în această încercare de a înscrie omul într-un cadru rațional cu ajutorul geometriei pe care o detesta, un simbol al energiei eliberate. Iată că apare aici o complicație tipică; Blake a executat un desen în creion pentru *Vesela zi*, iar pe spatele foii a făcut un altul al aceleiași figuri, văzută însă din

spate. Şi vederea din spate a devenit pentru el importantă, apărînd într-una din ultimele stampe de mari dimensiuni *Albion adorîndu-l pe Hristos crucificat*, situată aproape la sfîrşitul *Ierusalimului* (119). Nu-i stătea cîtuşi de puţin în obişnuinţă lui Blake, a cărui abordare a formei era de natură grafică şi nu sculpturală, să deseneze spatele şi faţa aceleiaşi figuri; anomalia se explică însă prin faptul că în *Antichităţile de la Herculanum*, carte care cu siguranţă îi era cunoscută, există o gravură reprezentînd un bronz elenistic din faţă şi din spate (117, 118). Acest bronz reprezintă un personaj dionysiac dansînd, astfel titlul dat ultimei versiuni a ideii sale, *Dansul Albionului* (111), este corect.

Deoarece viziunile lui Blake îi precedau adesea gîndurile, nu se simţea îndeobşte în largul său atunci cînd avea de ilustrat opera altora. Acuarelele timpurii reprezentînd teme istorice sau legende sînt foarte palide şi lipsite de vigoare. Cu anii, forţa lui artistică a crescut, dar cu toate acestea era incredibil de slab atunci cînd subiectul nu-şi putea trage seva dintr-una din imaginile îngropate în adîncurile subconştientului. În 1787 Blake a luat o hotărîre care avea să-i elibereze şi să-i transforme arta. În loc de a ilustra scrierile altora îşi va folosi viziunile pentru a-şi împodobi cu imagini propriile-i poeme. Primele roade au fost *Cîntecele nevinovăţiei* şi *Cîntecele experienţei*. Cuvîntul „anluminură" sugerează ceva deosebit de semnificativ în caracterul lui Blake ca artist: simpatia lui pentru evul mediu. El scria: „Grecia şi Roma, departe de a fi părinţii artelor şi ştiinţelor, aşa cum pretindeau ele, au fost, dimpotrivă, distrugătorii acestora. Forma greacă este matematică, cea gotică este vie. Forma matematică este exterioară memoriei raţionale, forma vie este existenţa veşnică". Artiştii gotici îi erau mereu prezenţi în minte. Cînd avea să refacă cea dintîi gravură a sa (120), o copie fidelă a uneia dintre figurile *Crucificării sfîntului Petru* a lui Michelangelo, va înscrie următoarele cuvinte: „Acesta este unul dintre arhitecţii gotici care au construit

catedrale în ceea ce noi numim vremurile întunecate, peregrinînd înveşmîntaţi în piei de oaie şi capră şi pentru care lumea nu prezenta nici o importanţă" — nonsens obsedant printre atîtea altele de care sînt pline scrierile lui Blake. El s-ar fi simţit acasă în claustrarea unei camere de copişti din veacul al treisprezecelea mai mult decît în clasa fremătînd de viaţă a unei şcoli de pictură dintr-al optsprezecelea secol.

Înclinarea firească a lui Blake era de ilustrator de cărţi mai degrabă decît de pictor de şevalet. El a dezvoltat o tehnică ce pornea de la decoraţia de carte al cărei fundal era gravat, liniile reliefului imprimate, iar întregul colorat apoi manual. Deşi baza fiecărui exemplar era aceeaşi, rezultatele finale difereau în mod considerabil. Ele arătau a fi creaţii de sine stătătoare în aceeaşi măsură ca miniaturile medievale, bazate pe caiete de modele mai vechi. Prima lui slujbă, copil fiind, era de a executa desene după monumentele din catedrala Westminster pentru un editor pe nume Basire, prilej de a petrece ceasuri de singurătate în acel loc sacru şi copleşitor. I s-a închegat aici nu numai obsesia de o viaţă a figurilor culcate, ci şi-a îmbogăţit şi repertoriul tipologic. De pildă legiuitorul sau profetul cu barba fluturîndă, oficială, a fost inspirat de efigia lui Eduard al III-lea. Toate acestea pot fi explicate ca parte integrantă a interesului mereu crescînd pentru evul mediu şi monumentele sale, interes care, de la Horace Walpole, constituia o deschidere de factură mondenă către romantism. Cînd ne referim însă la un desen al lui Blake, ca de pildă *Sfîntul Mihail* din Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts (121) şi îl comparăm cu o iniţială din biblia de la Winchester (122), trebuie să recunoaştem că înrudirile sînt mult mai profunde. Blake a reţinut formula desenului manierist imprimînd compoziţiei caracterul ritmic, romanic. Poziţia nefirească a nudului poate fi comparată, în ce priveşte contorsiunile caligrafice şi înfloriturile ei, cu drapajul schematic executat de un miniaturist al veacului al doi-

sprezecelea. Nu există nici o îndoială că arta medievală a pătruns adînc în inconștientul său generator de forme. Studiind pe Blake constatăm tot mai mult că stilul manierist la modă, stilul pe care l-a deprins de la Fuseli a fost adaptat ritmurilor mai pline de sens ale evului mediu.

Influența anluminurii medievale coincide exact cu prima carte ilustrată a lui Blake; trebuie să recunoaștem că în planșele *Cîntecelor* (123) efectul nu este cîtuși de puțin gotic, ci mai degrabă rococo. Numeroase pagini amintesc broderiile secolului optsprezece, poate din același motiv: ele preiau schema simetrică închisă a ornamentului elenistic, așa cum ne-a parvenit prin *Logiile* lui Rafael, și o tratează asimetric. Era acest rococo de basm, care încadra pagina, descoperirea lui Blake? Cu siguranță că pentru el însemna mult de vreme ce l-a păstrat toată viața. Este interesant de consemnat că la aceeași dată, artistul german Philip Otto Runge folosea din plin același gen de imagistică, aceasta continuînd pînă în vremea lui Dicky Doyle și a coperții de la *Punch*.

Am amintit de *Cîntecele nevinovăției* și ale *Experienței* la un loc, pentru că, deși nu există nici un dubiu că între cele două cicluri Blake a trecut printr-o criză de deziluzie, astfel că aproape fiecare poem optimist și plin de încredere din prima parte își află contraponentul într-altul străbătut de venin și indignare dintr-a doua; dar ilustrațiile sînt toate de aceeași factură. Ele sînt executate în culori vesele și sînt pline, în cea mai mare parte, de forme zburdalnice. Numai într-unul, *Copacul otrăvitor* există o oarecare urmă de groază și frică. Se datora aceasta faptului că Blake dorea să mențină unitatea vizuală a celor două părți, sau că la acea vreme experiența amară afectase numai o parte a minții lui? Poate cîte ceva din amîndouă, căci *Cartea lui Thel* (124), realizată probabil în cursul anilor de dezamăgire, se înscrie pe aceeași linie lirică, blîndă. Schițele legate de aceasta sînt printre cele mai încîntătoare, deși nu cele mai viguroase, executate vreodată de Blake. Ele sînt, ca și poemul, un imn închinat

principiului feminin al creației. Ce fire tandră, spontană și fericită vădesc acestea! La treizeci de ani Blake trebuie să fi fost cel mai fermecător dintre oameni. „Cum să-ți spun? Sînt fericit și Bucuria e al meu nume". Cuvîntul care însemna atît de mult pentru Coleridge și Wordsworth, și pentru toți romanticii în clipele lor cele mai înălțătoare, era încarnat de Blake la vîrsta de treizeci de ani. Bucuria a continuat chiar și în *Nuntirea raiului cu iadul* (125). Desenele care înconjoară textul sînt expresii ale unei arzătoare energii. Blake se bucură de sfidătoarea-i răsturnare a valorilor ortodoxe: „Deoarece heruvimului cu sabia de foc i se poruncește aici să nu mai stea de strajă copacului vieții spre a se desăvîrși întreaga creație ce se va arăta astfel infinită și sfîntă în vreme ce acum pare limitată și pervertită. Aceasta se va întîmpla prin înălțarea calitativă a bucuriei prilejuită de simțuri". În actuala confruntare dintre tineret și vîrstnici, știm de care parte se va fi situat Blake. Trei ani mai tîrziu aveau să apară *America*, *Urizen* și *Europa;* ilustrarea acestor opere dovedește că peste acel om fericit trecuse o schimbare mult mai mare decît cea sesizabilă între *Cîntecele nevinovăției* și ale *Experienței*. Desigur, caracterul amar al acestei schimbări este cel mai bine redat de scrieri. În locul clarității înșelătoare a poemelor lirice apare întunecarea și deruta din *Cărțile profetice*. În locul cîntecului copilăresc avem de-a face pe aproape fiecare pagină cu strigăte, tînguiri, gemete și urlete care ne asurzesc și ne nedumeresc în același timp. În opera grafică schimbarea nu e chiar atît de radicală deoarece se menține vioiciunea comunicării, dar și aici se vădește o anume preocupare pentru violență și suferință (112).

Deseori s-a spus că deziluzia lui Blake s-ar datora terorii care a însoțit și a urmat masacrelor din 1792. Ca și Wordsworth, Blake a fost un susținător fervent al revoluției franceze la începuturile ei, dar e greu de spus cît de mari speranțe și-a pus în ea. Purta bonetă roșie fiindcă era un om cu sufletul generos, dar, așa cum avea să

declare mai tîrziu, n-a avut nimic de-a face cu astfel de treburi. Pe Blake l-a îngrijorat nu atît prăbuşirea principiilor revoluţionare, ci practicarea pe scară tot mai largă a cruzimii şi bestialităţii de către fiinţele umane. Pe lîngă Teroare şi spionii lui Pitt cred că l-au afectat puternic relatările despre comerţul cu sclavi, publicate în acei ani. În 1793 a gravat ilustraţiile pentru lucrarea căpitanului Steadman, *Expediţie împotriva negrilor răsculaţi din Surinam* (127). Ne putem imagina sentimentele acestui om bun la inimă cînd grava desenele lui Steadman despre revoltătoarele torturi la care erau supuşi sclavii. Acum a executat el şi cea dintîi din multele imagini reprezentînd figuri prăbuşite, încătuşate şi aflate în abisurile disperării (126) şi tot acum a început să deseneze din memorie *Judecata de apoi* a lui Michelangelo, teme din Tibaldi şi alţi manierişti italieni pe care le ţinuse în adîncurile minţii sale în tot timpul anilor în care încrederea în lume îi era nezdruncinată.

Cel mai remarcabil rezultat al acestei stări de spirit şi al noului său stil este cartea intitulată *Urizen*. Pentru prima dată se ocupă de o antifiinţă, de ură mai mult decît de dragoste. *Urizen* este întruparea a tot ceea ce Blake ura: definirea, restricţia, măsurarea, materialismul. Dacă ar fi existat o combinaţie de cuvinte care ar fi însemnat pentru el suma a tot ceea ce era rău, aceasta ar fi fost „materialismul dialectic". L-a conceput pe Urizen ca profetul unei atari religii (128)— Karl Marx scufundîndu-se în apele materialismului.

Majoritatea imagisticii lui Blake se pretează unei duble interpretări, figurile din *Urizen* sînt însă relativ neechivoce căci indignarea l-a înzestrat cu o nouă forţă. Drept urmare, ilustraţiile nu mai înconjoară sau întrerup textul, ci sînt plasate în cadre separate, deseori ocupînd întreaga pagină. Ele sînt ilustraţii şi nu chenare decorative. Cînd un subiect pătrundea în adîncurile sale creatoare de imagini, Blake devenea un neîntrecut ilustrator capabil să transmită imediat şi într-un

chip de neuitat impactul emoţional al unei situaţii. Faptul poate fi observat, de pildă, în ce priveşte două imagini de neuitat, *Ciuma* (129) şi *Foametea* din cartea profetică intitulată *Europa*. Una din ilustraţiile pentru *Urizen* este în aceeaşi manieră, cele mai multe însă sînt reprezentări imaginare. Cred că pot fi pe drept numite viziuni, bazate, fără nici un fel de îndoială, pe ingrediente michelangioleşti şi manieriste, fiind totuşi în întregime personale.

Tot în aceeaşi manieră şi aproximativ în aceeaşi vreme, 1793, Blake a realizat şi seria marilor monotipuri, cele mai dezvoltate din lucrările sale grafice. Două din ele aruncă o oarecare lumină asupra felului în care îi funcţiona imaginaţia: *Newton* (132) şi *Nabucodonosor* (133). Ele au fost concepute probabil ca pereche, ilustrînd rezultatele înfricoşătoare ale ascensiunii lui *Urizen*, Newton întrupînd, pe un plan superior, puterea negativă a minţii atotmăsurătoare, Nabucodonosor, pe planul de jos, înfăţişînd omul material redus la condiţia fiarei. Sursa poziţiei lui Newton este uşor de găsit. Ea derivă din *Abias* al lui Michelangelo, unul dintre strămoşii lui Hristos, reprezentat pe tavanul Capelei Sixtine şi cunoscut lui Blake dintr-o gravură. Ca de atîtea ori, figura michelangescă s-a contaminat în imaginaţia lui Blake cu o imagine cu totul diferită, derivată din evul mediu: *Dumnezeu, marele arhitect* luînd în compas marginile măsurabile ale lumii (131). Cu începere din secolul al treisprezecelea compasul a devenit simbolul universal recunoscut al geometriei şi este posibil ca o reprezentare medievală cum este *Dumnezeu, marele arhitect* din manuscrisul de la Biblioteca naţională din Viena să se fi aflat în străfundurile minţii lui Blake şi să-l fi inspirat nu numai în ce priveşte mîna şi compasul ci şi în sensul impresiei de concentrare intelectuală ce se degajă din ea. E vorba de Dumnezeu geometrul şi dătătorul de lege al Genezei pe care Blake îl socotea duşmanul omenirii şi faţă de care se mai răzvrătise într-una dintre cele mai celebre planşe ale sale, desenul cunoscut de obicei sub

numele de *Strămoșul zilelor* (130), deși el reprezintă în fapt pe Urizen creatorul. În acest caz, simbolul medieval a fost combinat cu reminiscențe din Tibaldi aflat (în diferite opere) la obîrșia piciorului, brațului și a părului bătut de vînt. De data aceasta Urizen s-a dovedit mai puternic decît el, căci nimeni nu se mai poate îndoi că atare imagine măreață n-ar fi fost pentru Blake o mare încercare. E vorba de Urizen triumfătorul, complementul lui Urizen înecîndu-se în apele materialismului.

Figura lui Nabucodonosor are o altă poveste. Nu mai poate exista nici un temei de îndoială că ea n-ar deriva dintr-o gravură germană, probabil o gravură în lemn a lui Cranach reprezentînd un vîrcolac, deși sînt unele indicii în privința unui prototip și mai vechi. Figura, care impresionează atît de puternic subconștientul, l-a izbit cu siguranță și pe Blake pe cînd era mai tînăr, ea apărînd într-un desen în peniță pe un manuscris al lui Rossetti (134). Blake nu știa ce să facă cu ea și după o vreme a plasat-o la sfîrșitul *Nuntirii raiului cu iadul* aparent pentru a ilustra nobilul aforism „aceeași lege pentru leu și bou înseamnă oprimare“ (135). Oricum, utilizarea acestei imagini era atît de evident inadecvată încît ea a rămas în mintea lui Blake nedistribuită și nerealizată. Deodată și-a dat seama ce semnificație avea viziunea: ea era victima cea mai degradată a lui Urizen, Nabucodonosor; toate asocierile înspăimîntătoare ale vîrcolacului originar sînt reutilizate ba chiar sporite de picioarele cu gheare. Un fapt interesant pentru cel ce studiază arta vizionară este apariția unei imagini și fixarea ei în mintea artistului cu mult înainte ca acesta să știe de ce este acolo și ce reprezintă. Indiferent dacă viziunile provin dintr-un mare rezervor de imagini simbolice cu existență permanentă (dacă se examinează recurența lor de-a lungul istoriei atare ipoteză se vădește a nu fi atît de absurdă pe cît pare) sau dacă sînt datorate înmagazinărilor memoriei, puterea obsedantă asupra minții artistului cît și

apariția lor clară și pregnantă în opera acestuia depind de o stare mentală tranzitorie. Cînd dintr-un anumit motiv ele nu mai apar în fața ochiului minții, vii sau cerînd a se naște, artistul vizionar trece printr-o perioadă grea, prin zile negre. Faptul este cu atît mai real în cazul în care el și-a pierdut obișnuința de a-și alimenta mintea prin observarea naturii.

Între 1789 și 1794 Blake nu mai avea nevoie să-și utilizeze ochii. Era inspirat. Toate marile sale opere, poeme sau ilustrații, au fost create în răstimpul acestor cinci sau șase ani. Nu-i de mirare că a reacționat cînd viziunile nu i-au mai venit spontan, fiind obligat să-și stoarcă gîndurile și să-și adune amintirile. Blake își dădea seama că inspirația l-a părăsit, de aceea, cînd și-a recăpătat-o, a descris pierderea ei într-o emoționantă scrisoare adresată în 1804 unui prieten:

„În fine!, O, glorie! O, bucurie! Am băgat întru totul în vizuina lui spectrul acestui diavol a cărui bîntuire a însemnat ruinarea strădaniilor mele în ultimii douăzeci de ani ce mi s-au scurs din viață. O, încîntător Felpham (Blake se retrăsese la Felpham în Sussex, pe coasta sudică a Angliei), părinte al prieteniei nemuritoare, iți sînt veșnic îndatorat pentru cei trei ani lipsiți de zbucium și pentru puterea de care mă bucur acum. Deodată, a doua zi după ce vizitasem galeria de pictură Truchsession, m-a iluminat din nou lumina de care am avut parte în tinerețe și de care am fost privat exact douăzeci de ani, ca și cum s-ar fi închis o ușă sau un oblon“.

Această scrisoare pune foarte mult în încurcătură pe cei care se ocupă de Blake. Douăzeci de ani sînt o exagerare (deși cifra se repetă de trei ori în textul integral al scrisorii), dar zece ani (lui Blake îi plăcea să aibă de-a face cu cifre rotunde) nu sînt prea departe de adevăr. Ferească sfîntul să încerce cineva să afle cît de raționale sînt declarațiile lui Blake! Se poate însă da o explicație cam în felul acesteia: mintea îi fusese din abundență încărcată cu imagini la care a apelat însă cu prea multă nesăbuință; le-a repe-

tat pînă ce și-au pierdut vitalitatea. Cei trei ani petrecuți la Felpham, departe de operele de artă, i-au împrospătat mintea și, reîntors la Londra și nimerindu-se la o expoziție de pictură care, după toate informațiile, întrunea numai cópii lipsite de valoare, cugetul i s-a umplut cu acea exaltare pe care va fi simțit-o și un florentin din secolul al cincisprezecelea dacă s-ar fi trezit deodată în fața unui șir de sarcofage greco-romane. Inspirația a revenit, intrîndu-i în piciorul sting ca o stea (136).

Redresarea nu a fost atît de deplină pe cît nădăjduia Blake. În anii care au urmat lui 1804, nu a dat dovadă imediat de o izbucnire a activității creatoare comparabilă cu aceea dintre 1789 și 1794. „Marți, 20 ianuarie 1807, notează în jurnalul său, între ora două și șapte după-amiaza, disperare." Vulturul inspirației încă mai plana deasupra formei adormite (137). Aceasta și celelalte ilustrații pentru *Milton* și *Ierusalim* dovedesc că i se mai arătau încă autentice viziuni. Dar în anii obscuri dintre 1810 și 1820 trebuie să fi existat mult mai multe seri de disperare. Știm că în ultimii lui ani, cînd a realizat cîteva din cele mai însemnate opere, ar fi putut simți că porțile iluminării îi rămîneau închise. George Richmond, unul din tinerii admiratori, povestindu-i că îl părăsise puterea imaginației, rămase surprins că Blake se întoarse brusc către nevasta-sa, spunîndu-i: „Același lucru se petrece și cu noi, oare viziunile nu ne părăsesc stăptămîni de-a rîndul?" Și totuși în acea vreme se bucura de renașterea îmbucurătoare a facultăților vizionare. Un grup de tineri l-au descoperit trăind în sărăcie și aproape uitat și s-au purtat cu el ca față de un profet și un înțelept. Grație unuia dintre ei, Linnell, a căpătat comanda ce avea să producă cea mai bine cunoscută operă a lui, ilustrațiile gravate pentru *Cartea lui Iov*.

Spuneam mai înainte că viziunile lui Blake sînt convingătoare numai cînd reprezintă propria sa lume de poezie și mitologie și nu cînd ilustrează o alta, străină. *Iov* nu face excepție de la regulă. Blake a meditat asupra legendei lui Iov aproape

patruzeci de ani. Ea a constituit subiectul uneia din cele mai timpurii gravuri de mari dimensiuni și în tot acest răstimp a recreat în întregime alegoria cu propriile lui resurse. În Biblie, Iov este victima lui Iehova, calul de bătaie preferat al lui Blake, căruia îi spunea de obicei „Bătrînul domn nimeni", iar păcatul acestuia fusese la început neascultarea; în versiunea lui Blake, Atotputernicul reprezintă natura superioară a lui Iov însuși, nedeosebindu-se la chip de acesta, dar pedepsindu-l pentru păcatele materialismului și deșertăciunii. Prin selectare, accentuare și cuprinderea altor texte biblice, Blake a făcut din *Cartea lui Iov* expresia propriei sale filosofii, așa cum s-a întîmplat cu fiecare dintre cărțile lui profetice, poate de această dată într-o mai mare măsură deoarece subiectul i-a oferit un cadru mai precis și un vocabular mai restrîns, „singurul dintre uriașii creați care a căpătat formă și proporție". Rezultatul e că gravurile pentru *Iov* vădesc o consistență clasică, excepțională în arta lui (138). Nu ne mai stînjenește manierismul specific desenelor sale, nu ne mai gîndim la Fuseli sau la Tibaldi. Ne gîndim, așa cum Blake a vrut să ne gîndim, la înțelesul fiecărui episod, îmbogățit de citatele ce-l înconjoară. A reușit ca nicăieri altundeva să asimileze figurile ideii pe care acestea o exprimă, astfel că planșa cu *Sacrificiul lui Iov* simbolizează rugile înălțate către Domnul.

Cealaltă capodoperă a bătrîneții lui Blake, cele o sută de acuarele de mari dimensiuni ilustrîndu-l pe Dante, este cea mai de neexplicat dintre toate lucrările sale. Ele contravin clar teoriei mele că resursele lui Blake diminuează cînd ilustrează un alt poet. Mai mult, ideile lui Dante sînt potrivnice tuturor acelora în care Blake credea și crezuse întotdeauna cu nestrămutată convingere. Dacă ura pe Aristotel și ierarhia cerească, cum putea să-l suporte pe Dante? Dacă gîndea că pedepsirea păcatelor era un rău, cum putea ilustra *Infernul?* Fără de răspuns întrebări! Și totuși, cred că din punct de vedere pictural desenele pentru

 Dante sînt cele mai reușite pe care le-a făcut

Blake. Acolo unde cercetătorii lui Blake au tăcut în mod discret, numai un impetuos ar putea da o explicație. Oricum, nu pot să nu încerc să o fac cînd îmi amintesc de convingerea mea că, învățînd la șaizeci de ani italienește, și citindu-l pe Dante, Blake s-a simțit pentru prima oară în tovărășia unei ființe superioare, cu o imaginație mai ascuțită și o inteligență mai puternică. El scria: „trebuie să-mi creez sistemul meu sau să mă las înrobit de al altuia". Și-a creat sistemul lui: un amuzant *mixtum compositum*. A avut la sfîrșitul vieții umilința și măreția de a se inspira dintr-o operă străină. Toți cei care l-au vizitat pe Blake la bătrînețe sînt unanimi în a recunoaște extraordinara-i seninătate cu care, așezat în pat, lucra la desenele pentru Dante. Acuarelele însele sînt degajate și lipsite de dogmatism ca nici una din ilustrațiile pentru propriile-i cărți profetice. Nu găsesc că ar fi lipsit de temei faptul de a vedea în cele mai bune dintre ele o anumită înclinație către ritmurile artei medievale. Una din acestea, care reprezintă pe sf. Petru, sf. Toma, pe Beatrice și pe Dante precum și pe sf. Ioan pogorîndu-se e compusă aidoma unei ferestre trilobate (139). Și mai curioasă este acuarela reprezentînd vîrtejul dantesc al îndrăgostiților, una din cele mai frumoase piese lucrate de Blake, în care nudurile cvasimanieriste sînt plasate într-o uriașă ornamentație romanică. Așa-numitul ritm celtic este evident (141).

Neîndoielnic că Blake a fost un om de geniu, un poet și un profet. Putem să-l numim și un mare artist? În parte e o chestiune de proporții. Sîntem de acord că miniaturiștii evangheliilor și breviarelor medievale erau artiști de primă mînă, Blake putînd fi considerat urmașul lor. Ca și aceștia, el nu numai că a ilustrat epicul dar a găsit expresii vizuale și pentru metafore. Interpretarea bogatei și complexei metafore duble a *Milei* din *Macbeth* îmbină valoarea literală a textului cu o minunată componentă imaginativă (140), și, asemenea marilor miniaturiști medievali, el putea afla simboluri pline de viață pentru concepte mistice. A materializat în acest chip un aspect deosebit de important al mișcării romantice care, altfel, ar fi rămas fără expresie picturală: nevoia unei noi religii sau a unei noi interpretări a creștinismului. Blake a fost un artist religios. Nu mă refer la nenumăratele ilustrații ale evangheliilor, slabe adesea și convenționale, ci la acele imagini, unele din *Iov* sau din *Ierusalim*, care par a sugera energia divină cu o putere de convingere mai mare decît orice altceva de la Michelangelo încoace. La sfîrșitul cărții sale profetice *Ierusalim* există o ilustrație care îmbină unele reminescențe de sculptură indiană cu o gravură a *Fiului risipitor* care ilustrează următoarele versuri:

Toate... forme-omenești, pline de viață,
gonind și întorcîndu-se-ostenite
În planetarele vieți ale Anilor
Luni, Zile, Ore odihnind
Și-apoi trezindu-se în sînul Lui
în viața care este Nemurirea.

Acesta este panteismul lui Wordsworth, dar pe un plan diferit.

VII
GÉRICAULT

Neliniștea romantismului, neastîmpărul, dorința de moarte și adorarea stihiilor sînt de obicei identificate cu numele lui Byron. Cu aceeași îndreptățire pot fi ele identificate în arta picturii cu numele lui Géricault. Acesta nu a fost, ca poetul amintit, o personalitate mondială, deși, neîndoielnic, era un om de geniu, recunoscut ca atare dintru început și care a dus la capăt o operă însemnată, implicîndu-se în ea pe de-a întregul, cu o desăvîrșire niciodată atinsă de Byron în *Childe Harold.* Există însă o deosebire importantă care, din punctul de vedere al unui artist romantic, însemna, poate, un avantaj. Géricault n-a apărut din mediul confortabil al societății Whig (pe care Byron se străduia s-o facă neconfortabilă pentru sine), ci din cel al Franței napoleoniene. Și-a petrecut tinerețea în mijlocul unor mari aventuri, într-o lume de soldați și cai, de coifuri cu pene și de scînteieri de săbii, o lume bărbătească ce i s-ar fi potrivit mai bine lui Byron. Femeile nici nu apar în opera lui Géricault, exceptînd o paralitică și o pereche de nebune bătrîne. Deși cu mai puțin de zece ani mai tînăr decît Ingres, între ei se căsca o imensă prăpastie.

Înainte de a trece la Géricault, trebuie să ne ocupăm de o figură ciudată care l-a precedat cu puțin și care a avut o influență covîrșitoare asupra întregii lui atitudini față de artă, pictorul cunoscut (întrucîtva greșit) drept baronul Gros. Jean-Antoine Gros s-a născut în 1771, adică cu douăzeci de ani înaintea lui Géricault. Era un pictor înnăscut și grație lui David a fost trimis în Italia, fără să ajungă mai departe de Genova unde a copiat tablouri de Rubens și Van Dyck, urmărind sosirile și plecările, marșurile și debarcările legate de campania lui Napoleon în Italia. Nu se știe cum, a reușit să fie prezentat Joséphinei de Beauharnais și să o întovărășească la Milano în 1796. Acolo, Gros a pictat o scenă din campania italiană, care i-a plăcut generalului Buonaparte, fiind numit de acesta pictorul său oficial cu rangul militar de inspector al parăzilor *(inspecteur aux revues).* I s-a dat de asemenea însărcinarea de a alege capodopere din galeriile italiene spre a fi trimise la Luvru. În loc să-i îngăduie să meargă cu armata în Egipt, Primul Consul i-a comandat să picteze *Bătălia de la Nazaret.* Schițele acesteia anticipează stilul și imagistica lui Géricault și Delacroix.

Imediat după această pictură, Gros a dat cea mai însemnată contribuție la legenda napoleoniană — o vastă pînză reprezentîndu-l pe Buonaparte vizitînd în spitalul de la Jaffa pe cei loviți de ciuma bubonică (143). Din punctul de vedere al propagandei, subiectul constituie o alegere genială și înclin să cred că ea i se datorează lui Napoleon însuși. Prima impresie nu e cea a afirmării puterii, ci a milei, pe un plan mai profund aceasta amintind de harul regelui uns de a vindeca orice boală prin atingere; pentru a da însă tabloului o dimensiune eroică, căci un rege nu risca nimic atingînd pe bolnavi, actul generalului Buonaparte de a atinge trupurile ciumate era prezentat drept un act de suprem curaj. Avem aici de-a face cu primul caz de realism romantic, căci comparîndu-l cu *Femeile sabine* pictate de David numai cu cinci ani mai înainte, Gros ne apare drept descoperitorul de fapt al stilului napoleonian, adevăr recunoscut dealtfel deîndată. Următoarea lui pînză, tot atît de mare, este o operă încă și mai originală, deși,

sub raportul propagandei, o lucrare de mai puţin succes. Ea îl înfăţişează pe Napoleon vizitînd cîmpul de luptă de la Eylau în dimineaţa următoare bătăliei. În spatele lui se vede un peisaj înzăpezit, cu incendiile iscate de război destrămîndu-se sub un cer înnorat. Împăratul este înconjurat de mareşalii săi, iar în faţă lituanienii şi polonezii eliberaţi îngenunchează în semn de veneraţie. El ridică mîna, îndreptîndu-şi ochii spre cer, ca şi cum ar spune „de-aş fi putut fi cruţat de această victorie" — sentiment deseori exprimat de generalii victorioşi; ipocrizia acestei căinţe este subliniată de chipurile înspăimîntătoare ale morţilor şi muribunzilor din primul plan. Grupul acestora (142) este cu siguranţă lucrul cel mai remarcabil pictat vreodată de Gros. Realizat în 1808, în acelaşi an în care Goya a conceput (dar nu a executat) al său *3 mai*, el demonstrează cît de conştienţi erau artiştii de cruzimea cumplită a aventurii napoleoniene cu mult înainte de sfîrşitul acesteia. Tot aceasta va fi fost poate şi cauza pentru care, fără să-şi dea seama, Gros însuşi s-a ratat ca pictor. După forţa grupului amintit se putea crede că Gros avea să devină unul dintre cei mai mari artişti ai secolului al nouăsprezecelea. A fost însă o fire slabă. Fără un erou era pierdut; el nu a mai pictat niciodată un tablou care să ne mişte. Ca şi Ingres, s-a refugiat în reconstituiri istorice care nu sînt mai bune decît ale oricui altcineva, ci doar mai mari. După căderea lui Napoleon, s-a apropiat de Burboni, a fost făcut baron şi a luat locul exilatului David. A pictat tablourile cele mai înfiorătoare, şi ştia aceasta. A fost depăşit mai înainte de Géricault şi apoi de Delacroix. Într-o noapte şi-a pus vechea uniformă de *inspector al parăzilor*, a ieşit afară şi s-a înecat într-un metru de apă.

Povestea baronului Gros este tristă, cea a lui Géricault este tragică. Cel din urmă era uimitor de înzestrat, iar la vîrsta de douăzeci şi trei de ani a improvizat în cîteva săptămîni un tablou al unui cuirasier şarjînd care datorează desigur mult lui Gros, dar care are o vigoare şi o bogăţie

de culoare ce depăşesc cu mult pictura oficială. Aceasta (dau în ilustraţie schiţa de la Rouen — 144— care este mai vie decît pictura finală) este hieroglifa figurilor pictate romantice pe care Delacroix a îmbogăţit-o fără însă a excela în genul respectiv. Un an mai tîrziu, cînd aventura napoleoniană era aproape de sfîrşit, Géricault lucra la tabloul înfăţişînd un cuirasier rănit părăsind cîmpul de luptă. Schiţele premergătoare sînt foarte frumoase, Géricault însă nu era mulţumit de felul cum finalizase pictura şi se va vedea de ce. Întrebat de un prieten în ce consta greşeala, îi răspunse că nu ştie ce înseamnă suferinţa. Trebuie să adaug că era înalt, atletic şi atît de bine făcut încît era nevoit să-şi radă capul spre a scăpa atenţiei sexului opus. Şi aşa intrase într-o mare încurcătură începînd o legătură de dragoste cu tînăra nevastă a unchiului din partea mamei. În acelaşi timp dorea să dea stilului său o mai mare notă de clasicism; din ambele motive a plecat la Roma.

Spuneam despre Ingres că în fiecare artist clasic există un altul romantic care luptă să se elibereze. Géricault reprezintă reversul medaliei. În fiecare artist romantic există nostalgia autorităţii clasicismului, dar optica lui Géricault asupra antichităţii se deosebea foarte mult de cea a lui Winckelmann. Calmul olimpian, imobilismul, reţinerea clasicismului academic nu-i erau în fire; propriile opinii despre mitologia păgînă, deşi tot atît de justificabile din punct de vedere istoric ca şi cele ale lui Winckelmann, stau mai de grabă sub semnul dionysiacului decît al apolinicului. Din punct de vedere tehnic, desenele lui sînt întrucîtva sub influenţa lui Prud'hon, ele dînd dovadă totuşi de o neostoită energie care-i este tipică lui Géricault. Această forţă plină de senzualitate poate fi cel mai bine exemplificată de superbul desen *Leda şi lebăda* (145), unde figurile dau dovadă de acea nelinişte ce aminteşte de studiul lui Michelangelo pentru mormintele din Capela Medici, deşi poziţia Ledei este de fapt asemănătoare celei a personificării rîului Hilisos căreia Géricault i-a

adăugat un erotism pătimaş cu totul străin originalului. Referirea la Hilisos certifică realizarea *Ledei* la Roma, căci acolo s-au făcut mulaje după sculpturile Partenonului în drumul lor spre Londra şi ştim că Géricault a studiat friza dorică în căutare de referiri stilistice pentru următoarea sa mare operă. Ce ironie ca sculpturile Partenonului care în Anglia au stîrnit doar stări poetice, controverse şi atmosferă înfierbîntată să influenţeze atît de profund stilul unui artist romantic ce nu văzuse originalele!

Lucrul care l-a captivat cel mai mult la Roma a fost cursa de cai fără călăreţi — aşa-numiţii cai berberi — care avea loc pe Corso în toiul carnavalului. Parcă-ar fi fost anume pentru el — iubiţii lui cai, liberi, sălbatici şi în primejdie — s-a hotărît să-i picteze în mărime naturală. A făcut mai multe studii, unele prea clasice, altele într-un stil predominant caravaggesc. Ele sînt viguroase şi impresionante, în ce mă priveşte însă le găsesc mai degrabă artificiale: atmosfera Romei, nu numai a artei antice, dar chiar şi a unor lucrări ca *Heliodor* a lui Rafael, era covîrşitoare pentru el. Géricault avea nevoie de mult mai mult decît de cai în libertate spre a fi readus la realitate. Acesta este, după mine, motivul pentru care s-a întors la Paris, deşi cel invocat de obicei este că tînăra lui mătuşă prin alianţă urma să aibă un copil. Copilul s-a născut şi a fost dat în grija părinţilor lui Géricault; fără îndoială că s-a lăsat cu scandal şi tărăboi. Mătuşa-mamă a dispărut din viaţa lui Géricault şi mi se pare că din acest moment interesul lui pentru femei a scăzut simţitor. Dacă observăm cum capul unui cal se transformă în cel al unui băiat (146, 147), ne dăm mai bine seama de ceea ce îl interesa.

Încă înainte de a i se naşte copilul începuse să lucreze la capodopera lui, *Pluta Meduzei* (148). Catastrofele navale incitau puternic imaginaţia la începutul secolului nouăsprezece; *Naufragiul Speranţei* a lui Caspar David Friedrich şi *Corabia cu sclavi* a lui Turner reprezintă ambele accidente petrecute cu adevărat. În ce priveşte

Meduza, lucrurile stau puţin altfel deoarece, dintr-un anume motiv, lucrarea a căpătat un aspect politic devenind un pretext pentru a ataca administraţia Burbonilor. Din pricina unei neglijenţe birocratice fregata *Meduza* s-a scufundat nu departe de ţărm în drumul ei spre Senegal. O sută patruzeci şi nouă dintre pasageri, părăsiţi de căpitan care era un aristocrat, au fost îmbarcaţi pe o plută remorcată de marinarii aflaţi în şalupe. După un timp marinarii au tăiat frînghiile lăsînd pluta să o pornească spre larg. Au urmat tot felul de orori — o răscoală fără noimă şi cazuri de canibalism. În cele din urmă, puţinii supravieţuitori au văzut o corabie şi au fost salvaţi. Géricault a studiat îngrozitoarea întîmplare sub toate aspectele ei. A luat interviuri supravieţuitorilor. L-a găsit chiar pe dulgherul corăbiei care făcuse pluta şi l-a pus să-i facă o machetă în atelier. Şi-a închiriat o cameră de lucru lîngă un spital pentru a putea studia cadavrele şi pe muribunzi. Se spunea că mirosea acolo ca într-o criptă. După ce a executat desenele pentru aproape toate episoadele — unul dintre cele mai frumoase îi înfăţişează pe supravieţuitori făcînd semne unei nave care se apropia (149) — s-a hotărît dintr-o dată să vadă şi corabia salvatoare după care a lucrat un studiu în ulei aflat acum la Luvru. I-a revenit atunci şi experienţa anilor petrecuţi la Roma. Compoziţia devenea tot mai academică pe măsură ce progresa tabloul şi, ca şi la David, tot mai multe personaje ajungeau nude. Desenele realizate pentru acestea, ca de pildă tînărul atîrnînd în apă, pe care l-a adăugat în ultimul moment, demonstrează ce talente deosebite fuseseră implicate în creaţia capodoperei.

În cele din urmă pictura a scos în evidenţă munca de atelier mai mult decît studiile după cadavre şi internaţii în spital. Pentru noi *Pluta Meduzei* este o realizare artificială în cel mai înalt grad, constituită din elemente luate de la Michelangelo, Caravaggio şi Pierre Guérin, maestrul lui Géricault; personajele arătînd cu mîna

 către zare amintesc de *Schimbarea la faţă* a lui

Rafael. Ceea ce i-a izbit însă pe contemporani a fost veridicitatea ei, căci într-adevăr era destul de frapantă în comparaţie cu opera lui Girodet sau, şi mai precis, cu *Leonida* al lui David. Putem accepta că unele figuri constituie verigi de legătură între Caravaggio şi Courbet. Dacă părţile componente sînt artificiale, derivînd din anumite prototipuri, lucru dealtfel normal în opera unui artist încă tînăr, efectul general al acestei mari picturi este emoţionant şi autentic. Ne dăm seama, după cum Géricault însuşi a dorit-o, că întreaga omenire este o plută încărcată cu disperaţi, înconjuraţi de morţi şi muribunzi, pe care îi uneşte deodată speranţa. E o temă demnă de arta revoluţionară, o temă demnă de Beethoven; unitatea de mişcare şi felul în care compoziţia atinge punctul culminant este pe măsura unei simfonii beethoveniene, făcîndu-ne să trecem cu vederea unele convenţionalisme, în tumultul reacţiei noastre afective faţă de întreg. Nu-mi închipui că Géricault era conştient de aceasta; spre deosebire de David, Ingres şi Delacroix care erau pasionaţi de muzică pe el pare să nu-l fi interesat nimic în afară de pictură, cu excepţia cailor. Este surprinzător totuşi că a ales drept subiect al următorului său mare tablou tema lui *Fidelio*, eliberarea deţinuţilor dintr-o închisoare a Inchiziţiei din Spania.

Toate personajele din *Pluta Meduzei* au fost pictate după natură, unele dintre ele fiind supravieţuitori ai catastrofei. Două dintre modelele lui Géricault prezintă un interes special pentru noi — primul este tînărul Delacroix, amplasat în vîrful piramidei de trupuri, celălalt un pictor, pe nume Jamar, care a pozat pentru fiul mort din primul plan al tabloului. La acea vreme, Jamar locuia împreună cu Géricault şi cred că nu poate exista vreo temeinică îndoială de a vedea în portretul unui tînăr (150), considerat îndeobşte drept autoportretul lui Géricault, portretul lui Jamar însuşi. Această pictură a fost pe bună dreptate descrisă ca „imaginea clasică a unui artist romantic"; tînărul dandy, însoţit de simbolul forţei trupeşti, al artei şi al morţii, poate aparţine oricăreia dintre generaţiile lui Keats, Shelley şi Byron.

Pluta Meduzei a fost expusă la Salon în 1819, iar în anul următor trimisă la Londra unde, după obiceiul vremii, a fost expusă singură, plătindu-se un şiling intrarea. Alături, se afla la dispoziţia publicului, în aceleaşi condiţii, o altă pînză uriaşă: *Intrarea lui Hristos în Ierusalim* de Benjamin Robert Haydon. Acesta a dat dovadă de cel mai nebunesc egocentrism cînd, în întregul său *Jurnal* unde vine mereu vorba de marea artă şi de proporţiile eroice, nu pomeneşte nici o singură dată de tabloul lui Géricault. Şi totuşi e clar că cei doi artişti reprezintă aproape aceeaşi tendinţă. Descrierea suferinţelor lui Géricault în vreme ce picta *Meduza* e doar ceva mai puţin extravagantă decît cea care ocupă o parte considerabilă din *Jurnalul* lui Haydon. Cînd cineva l-a felicitat pe Géricault pentru dimensiunile *Meduzei* el a dat un răspuns demn de Haydon însuşi sau de Gully Jimson al lui Joyce Cary: „E doar o pictură de şevalet. Adevărata pictură trebuie făcută cu găleţi de culoare pe pereţi lungi de o sută de picioare". Comparaţia celor două tablouri pune însă în evidenţă o deosebire izbitoare, o deosebire deseori neluată în seamă de istoricii moderni ai artei, dar care prezintă încă, după părerea mea, oarecare importanţă: faptul că Géricault ştia să picteze, Haydon nu. Debilitatea grotescă a desenului la Haydon, formele lui greoaie şi nelegate cît şi compoziţia aglomerată sînt de un patetic interes pentru cititorii minunatului său *Jurnal*, sporind respectul nostru pentru talentul de scriitor al lui Haydon.

Géricault a urmat *Meduza* în Anglia. Ţara lui Shakespeare era şi ţara cailor şi din această pricină a înfruntat ceţurile cărora, de la publicarea poemelor lui Ossian, li se dusese vestea că acoperă insula. Nu mai există nici o îndoială că vizita ale cărei detalii sînt deosebit de neclare a fost de cea mai mare importanţă pentru arta lui Géricault şi pentru pictura romantică în general. După cum

am mai spus, *Meduza* e academică; în plus, este, practic, o monocromie. La 1820 arta engleză de valoare nu mai era academică, avînd în spate o tradiţie coloristică în pictură. Se specializase, de asemenea, în subiecte dragi inimii lui Géricault, în cai şi animale de tot felul. Cel mai profund observator al calului şi, după opinia mea, unul dintre cei mai mari pictori englezi, George Stubbs, nu mai era la modă, dar Géricault a cunoscut şi copiat lucrarea acestuia despre *Anatomia calului*, precum şi picturile în care Stubbs, pentru prima oară după Rubens, a reprezentat reacţiile mîndrului animal care avea să joace un rol atît de însemnat în romantism. Cît de mult îi datorează Géricault, se vede în numeroase din desenele lui, deşi comparaţia reliefează limpede clasicismul funciar al lui Stubbs. A executat totuşi şi interpretări libere după *Cai luptînd* a lui Stubbs pe care a cunoscut-o probabil prin intermediul unei gravuri; va fi găsit deosebit de evocatoare seria de picturi reprezentînd *Un leu atacînd un cal* (152) pentru care Stubbs, în ciuda remarcilor depreciative despre arta antică, s-a folosit de acelaşi tip de compoziţie strîns împletită care a inspirat şi desenele romane ale lui Géricault. Géricault nu-l pomeneşte pe Stubbs în puţinele-i scrisori care ne-au parvenit, în schimb îl aminteşte pe Ward; într-adevăr, tributul lui faţă de Ward este atît de mare încît picturile şi desenele acestuia sînt greu de deosebit de cele executate de Géricault în Anglia. Este posibil să fi cunoscut opera lui Ward înainte de a pleca în Anglia, cît despre influenţa unuia dintre tablourile lui Ward, *Leoaică cu un bîtlan* (151), ea nici nu mai intră în discuţie, Géricault avînd să deprindă de la pictorul englez coloritul bogat şi năvalnic pe care-l va transmite lui Delacroix.

Rolul jucat de lei şi tigri ca simboluri ale pasiunii şi energiei creatoare este deosebit de important în arta romantică şi voi reveni asupra lui în capitolul despre Delacroix, amintesc însă aici cît de mult era legată această idee, ca şi o bună parte a romantismului, de secolul al optsprezecelea prin

Tigrul lui Blake, prin cei ai lui Stubbs, nu mai puţin, precum şi prin aceea că Fuseli se referea la „colosalele bucurii ale leului" anticipînd autoidentificarea lui Géricault: „Încep a desena un om şi sfîrşesc prin a face un leu".

Calul era totuşi obiectul pasiunii lui Géricault, caii figurînd în majoritatea lucrărilor despre care se ştie că le-a executat în Anglia. Ei variază de la cei de tracţiune pînă la puri-sînge, de la simboluri ale forţei pînă la simboluri ale vitezei şi ale pariurilor. Se pare că era deosebit de impresionat de puterea masivă a cailor de povară englezeşti, acele superbe apariţii de pe străzile noastre care pînă de curînd erau desfătarea tuturor celor ce nu-şi pierduseră simţul bogăţiei formelor plastice sau nu-l înlocuiseră cu superficiala senzaţie a aerodinamicului. Nu mai poate fi discuţie asupra realizării în Anglia a desenelor cu cai, singura pictură însă pe care a lucrat-o în această ţară este binecunoscutul tablou reprezentînd Derbiul, aflat acum la Luvru. După gustul meu, e o lucrare care dezamăgeşte, dar ea vădeşte în mod limpede influenţa pictorilor englezi contemporani. N-avem decît să revenim asupra studiilor lui romane, reprezentînd cursa de cai fără călăreţi, pentru a ne da seama că Géricault se afla încă în stadiul de formare în care împrumuta atmosfera mediului înconjurător. În tabloul înfăţişînd Derbiul a împrumutat nu numai culoarea picturilor englezeşti, ceea ce reprezintă un real cîştig, ci şi convenţionalismul straniu al stampelor cu subiecte de călărie sportivă, fapt care l-a făcut să renunţe, în parte, la simţul înnăscut al formei.

Ca oricare dintre vizitatorii Angliei aflate la începuturile prosperităţile ei, Géricault a fost izbit mai ales de brutalitatea şi tumultul vieţii britanice. A realizat o serie de litografii (153—154) care au anticipat scrierile lui Mayhew şi gravurile în lemn ale lui Gustave Doré. Facem astfel cunoştinţă cu bătăuşi de temut, cu jochei cu chipuri de asasini, cu muzicanţi de stradă decăzuţi, cu o femeie paralitică şi, în fine, cu spectacolul naţional cel mai apreciat: execuţia pu-

blică prin spînzurătoare. Neîndoielnic că Anglia arăta într-adevăr așa, dar și Géricault se afla într-o stare sufletească profund pesimistă. Pe cînd era la Londra încercase să se sinucidă; odată întors la Paris, dorința de a muri care i-a îngrijorat întotdeauna pe prietenii săi, crescuse în chip evident. Nu-i mai păsa de nimic în afară de a călări cei mai primejdioși cai. La un moment dat a fost grav accidentat la coloana vertebrală și înainte de a se însănătoși a insistat să călărească din nou. Rezultatul a fost o infecție nevindecabilă din pricina căreia în următorii doi ani a dus viața unui muribund. Făcuse planuri pentru o altă compoziție de proporțiile *Meduzei*, reprezentînd o scenă din comerțul cu sclavi. Alegerea subiectului a fost probabil influențată de șederea în Anglia unde lupta împotriva sclaviei găsise de multă vreme un ecou deosebit în conștiința oamenilor. Desenele sale sugerează însă că interesul său pentru această temă nu era pur umanitar. Preocuparea pe care i-o dădeau suferința și boala se deosebea de starea de simpatie, specifică lui Rembrandt, sau chiar de cea de indignare a lui Beethoven; ea conținea cîteva trăsături ale obsesiei cruzimii care, în cazul unor minți echilibrate, completa tendința umanitaristă a secolului al nouăsprezecelea. Nu putem altfel explica desenele (157) sau extraordinara serie de picturi reprezentînd capete tăiate (155) cu care era aprovizionat de o închisoare. Aproape în același spirit a realizat și lucrările care, în multe privințe, sînt cele mai frumoase: e vorba de seria de picturi reprezentînd lunatici, de care s-a ocupat în anul 1822—1823. Cred că acestea ar putea fi socotite drept o dezvoltare a studiilor de psihologie ale lui Lavater și ale lui Messerschmidt, sculptorul austriac, avînd totuși o justificare mai umanitară deoarece prietenul lui Géricault, doctorul Georget, era un pionier al tratamentului blînd al nebuniei. Picturile despre care e vorba vădesc o deosebită reținere și de fapt nu pot afirma că nebunii lui Géricault (158) arată mai nebuni ca majoritatea oamenilor pe care-i întîlnim. Pe de

altă parte, femeile nebune au chipuri neliniștitoare. Pateticul portret de la Luvru (159) este al unei nebune după jocurile de noroc (și trebuie să adaug că nu arată nici pe departe ca jucătorii maniaci pe care-i întîlneam de obicei în cazinoul de la Monte Carlo), în schimb ucigașa de copii de la Muzeul de arte frumoase din Lyon (156) este într-adevăr cutremurătoare: ce capodoperă! Pentru o minte clasică trebuie să fie de neînchipuit ca un atare subiect să fi putut inspira una dintre cele mai importante picturi ale veacului al nouăsprezecelea. Ea contravine și acelui romantism optimist care considera natura drept o zeitate binevoitoare. Este adevărat că Wordsworth însuși era conștient că natura poate mușca urît mîna care o dezmierda prea posesiv, urmașii lui însă, mai ales Ruskin, vedeau în ea izvorul sănătății, al liniștii și al legii morale. Pentru adepții lui Byron, natura era cumplită și perversă. „Naturii nu-i displace crima" spunea marchizul de Sade precursorul romanticei dorințe de moarte. „Vă spun că natura trăiește și respiră prin ea, toți porii ei sînt setoși de sînge, toți nervii ei duc dorul păcatului, dorește din inimă tot mai multă cruzime". Aceasta este tradiția romantismului căreia îi aparținea Géricault; și, deoarece din ea aveau să apară Baudelaire, Edgar Allan Poe, Swinburne și Rimbaud și poate Dostoievski, n-o putem ignora.

Lunaticii au fost ultima operă a lui Géricault. În vreme ce lucra la ei, misterioasa sa boală (cred că era vorba de un cancer al coloanei) a continuat să progreseze și după un an de suferință a murit la vîrsta de treizeci și trei de ani. Dintre toți romanticii care au murit tineri, el împreună cu Keats sînt cei mai nerealizați. Doar după vizita în Anglia și-a dezvoltat simțul culorii și s-a lepădat de manierismele deprinse la Roma. Fără îndoială că tocmai aceste manierisme l-au făcut atît de popular printre contemporani, devenind după moarte o figură legendară. Nu vreau să spun că a fost supraapreciat. *Pluta Meduzei* și

Femeia nebună sînt dovezi ale faptului că Géri-

cault era, virtual, unul dintre cei mai mari pictori ai secolului al nouăsprezecelea. O rară coincidență istorică pusă sub semnul soartei binevoitoare a făcut ca în ultimul an al vieții lui să apară un artist care să-i realizeze și să-i ducă la desăvîrșire toate ambițiile. Băiatul care a pozat pentru unul din personajele din *Pluta Meduzei* și-a expus la Salon, în 1822, primul tablou. Prietenii i l-au arătat lui Géricault subliniind cît de mult îi datora — într-adevăr, așa și era în ce privește compoziția în general și nu mai puțin în privința nudurilor condamnaților. „E posibil, răspunse Géricault, dar este o pictură pe care aș fi vrut să o fi semnat". Delacroix este, într-o foarte mare măsură, continuarea și desăvîrșirea lui Géricault, preluîndu-i formele nu mai puțin decît subiectele, spiritul și năzuințele pe care le-a dezvoltat cu o dîrzenie în atingerea scopului și cu o detașare a inteligenței ce îi lipseau lui Géricault.

VIII
DELACROIX

Alături de Turner, Delacroix este cel mai mare maestru al picturii romantice. În aparență, nici că puteau fi doi oameni mai deosebiți. Delacroix era un aristocrat, un om de cea mai aleasă cultură și un scriitor admirabil. Turner era plebeu, lipsit de educație și incapabil să scrie corect o propoziție. Delacroix era un neurastenic veșnic preocupat de propria-i sănătate. Turner, pînă a nu-și fi pierdut dinții, avea o constituție de oțel căci în călătoriile lui trebuie să fi atins adevărate recorduri de rezistență. Delacroix era un om de lume care trăia printre cei mai de seamă poeți și literați ai vremii sale. Prietenii lui cei mai apropiați erau Chopin și George Sand. Turner, cu excepția cîtorva vechi prieteni, prefera tovărășia marinarilor din Limehouse, trăind necunoscut în mai multe case de raport. Două lucruri îi uneau totuși pe Delacroix și Turner: dorința puternică de a da expresie sentimentelor prin intermediul culorii și adîncul lor pesimism. Delacroix s-ar fi cutremurat de limbajul *Speranțelor înșelate* dar ar fi împărtășit simțămintele exprimate de acesta.

Eugène Delacroix s-a născut în 1798. Tatăl său, un remarcabil funcționar de stat, fusese declarat de medici în 1797 incapabil de a avea copii, astfel că nu mai poate exista nici o îndoială temeinică asupra faptului că Eugène n-ar fi fost fiul unuia dintre cei mai mari oameni de stat, al celei mai inteligente

personalități europene, Talleyrand. Asemănarea fizică este izbitoare, acestei descendențe putîndu-i-se atribui și aristocratica dezabuzare a lui Delacroix.

Deoarece întreaga pictură a lui Delacroix era, ceea ce în mod deliberat se și voia a fi, oglinda propriei sale firi, va trebui să încep prin a o contura astfel încît să capete relief odată cu cercetarea operei. Autoportretul (160) pictat la vîrsta de treizeci și șapte de ani, ca cele mai multe autoportrete, înfățișează modelul în chipul cel mai binevoitor, vădind însă energia, voința și disprețul abia mascate sub exteriorul elegant al unui desăvîrșit om din lume. Se poate observa de asemenea — fapt care i-a impresionat cel mai mult pe toți contemporanii săi — acea înfățișare de sălbăticiune exprimată de maxilarul puternic și de ochii îngustați. „Tigrul, spunea Baudelaire în cuvinte intraductibile, își pîndește prada cu o privire nu mai puțin intensă și concentrată decît cea a pictorului nostru cînd mintea îi e preocupată de o idee". „Tigrul", acesta este cuvîntul care apare pe prima pagină a oricui scrie despre Delacroix, și pe bună dreptate. Din punctul nostru de vedere, fiecare din desenele sale înfățișînd tigri (163) e aproape un autoportret, dar nu din cele pictate cu ajutorul oglinzii.

Aproape toate marile opere ale lui Delacroix înfățișează vărsări de sînge, multe dintre ele fiind scene de indescriptibil carnagiu și ferocitate. Cînd se împărțea hrana la grădina zoologică din Paris, ne spune că „era pătruns de fericire". Exista însă și o altă latură a firii sale care dezvăluia adevărata natură a tigrului. Una dintre cele mai timpurii picturi îl înfățișează în costumul lui Hamlet (162); desigur, nu e vorba de Hamlet cel nehotărît, ci de Hamlet suprasaturat de inteligență la ale cărui întrebări despre destinul omului nu există răspuns. Pe măsură ce se maturiza, Delacroix devenea tot mai puțin hamletian în sensul în care bănuiesc că Hamlet însuși s-ar fi maturizat. Întrebările fără de răspuns s-au transformat într-un fel de stoicism. Deasupra profundului pesimism, deve-

nise oglindă a modei, supunîndu-se cu ironică plăcere uzanțelor societății. Era, în accepțiunea baudelairiană, expresia cea mai înaltă a dandysmului; atunci însă cînd a lepădat costumul de croială englezească pe care printre cei dintîi l-a introdus la Paris, spre a îmbrăca pe cel al unui arab, ne putem da seama cît se îndepărtase de lume marele pesimist, de lumea mai ales prosperă și stupid de plină de speranțe a secolului al nouăsprezecelea. Cu atare expresie va fi ascultat el entuziastele descrieri privind progresul, unul dintre puținele subiecte care-i provocau un nereținut dispreț.

Așa ajunsese tînărul pictor care, în 1822, expunea opera pe care am pomenit-o în capitolul despre Géricault, *Dante și Vergilius trecînd Styxul*: pictură despre care cel din urmă spunea că ar fi dorit să o fi putut semna, lucrare ce reprezintă în mod cert împlinirea năzuințelor sale (164). Aceasta egalează, sub raportul amplitudinii, al forței și al impactului emoțional, creația lui Géricault, întrecînd-o chiar în două privințe: e opera unui colorist înnăscut și în esența ei e mult mai imaginativă. Nu ne mai dăm seama, ca la Géricault, de desenele după model și de studiile pentru trupuri.

De la bun început Delacroix a fost un ilustrator înnăscut. Pe cînd era copil nu se exersa desenînd după modele antice, ci copiind stampe după Gilray. Ceva din acest instinct caricatural se mai păstrează încă în minunatul portret de mici dimensiuni al lui *Paganini* (166). A început prin a căuta expresia caracterului și gestica vie. Îi dădea dreptate lui Leonardo că cea dintîi condiție cerută unui pictor de scene narative este capacitatea de a sesiza acele gesturi iuți prin care oamenii își trădează emoțiile, iar lui Baudelaire îi spunea că „dacă nu ești în stare să prinzi în desen chipul unuia care se aruncă de la fereastra etajului patru, înainte să se izbească de pămînt, nu vei putea niciodată picta mari ansambluri *(de grandes machines)*". Talentul grafic se îmbina cu un remarcabil simț al picturalului. Ni s-au păstrat mai multe studii după natură ale lui Delacroix

din care se deduce că, dacă ar fi vrut, l-ar fi putut întrece pe Courbert în ce privește realismul; de asemenea în tot cursul vieții ar fi putut da frumoase piese de ceea ce se numește pictură pură. Așa cum doamnele din societate puteau fi auzite spunînd „Ce om încîntător este domnul Delacroix, păcat însă că pictează", eu însumi am auzit artiști de oarecare prestigiu declarînd: „ce pictor încîntător ar fi putut fi Delacroix; ce păcat că și-a ales subiecte atît de plicticoase". Cu alte cuvinte păcat că și-a pus darurile acestea fermecătoare în slujba unei mari imaginații poetice. Fata reprezentată în ilustrația 165 este numai un studiu după model; din expresia feței ei ne dăm seama însă că e o posibilă victimă din *Masacrul din Chios* (167).

Masacrul din Chios este pictura în care Delacroix este pentru prima dată el însuși. *Dante*, cît este el de grandios, aparține tradiției lui Géricault și Guérin. Aici, prin umbra accidentală, prin relația dintre figuri și peisaj și nu mai puțin prin detalii ca, de pildă, silueta calului, își rostește el propriul său limbaj ce nu avea să se modifice prea mult în următorii treizeci de ani. Tabloul a fost pictat în 1824 și se afla deja pe pereții Salonului cînd Delacroix a văzut *constablii* trimiși spre a fi expuși; imediat l-a dat jos și în patru zile i-a repictat fundalul cu tușe scurte de culoare spre a-l face scînteietor. Piesa demonstrează în egală măsură densitatea specifică compoziției lui Delacroix, bogăție care devine uneori congestională. Nu încape nici o îndoială că în această privință a urmat precedentul lui Rubens, dar fără să atingă vreodată fluența acestuia căci artistul nostru nu se simțea moștenitorul nici unui stil încetățenit. Lucrînd, el se supunea propriilor sale ritmuri și, deși în ultimele lui tablouri a realizat mai multă unitate de mișcare, niciodată nu s-a lăsat dus de valurile unui stil cum s-a întîmplat cu marele-i înaintaș. Faptul avea și un avantaj. Deoarece fiecare grup prezenta o compoziție de sine stătătoare, întregul ne făcea să ne dăm și mai mult seama de tensiunea dramatică pe care

o înfățișa. Deseori măiestria clocotitoare a stilului lui Rubens ne împiedică să credem în realitatea scenelor reprezentate. Nu cred că i s-a întîmplat cuiva să-i pară rău de amazoanele ucise din tabloul de la München și nici nu ne simțim îngroziți de fapta criminală a Atalantei în Calydon. În fiecare din aceste cazuri muzica este atît de puternică încît nu mai dăm ascultare cuvintelor. La Delacroix însă ne dăm imediat seama de patetismul scenei; forma, culoarea și tratarea sînt intenționat direcționate în acest sens.

În anul următor expunerii *Masacrului*, Delacroix a vizitat Anglia. L-a îndemnat să procedeze așa ceea ce văzuse din pictura engleză, impresionat fiind de Ward și de portretiștii englezi. I-a plăcut, de asemenea, Bonington cu care s-a împrietenit și ale cărui femei maure cu mătăsurile lor strălucitoare se adresau părții celei mai superficiale a imaginației lui Delacroix. Ca și în cazul lui Géricault, cele mai bune rezultate ale vizitei în Anglia au fost studiile de cai dintre care cel mai degajat este vestita acuarelă reprezentînd un armăsar alb speriat de fulger (171). Acest cal cu crupa aproape frîntă, cu coada și coama aidoma unor arteziene bătute de vînt, acest extraordinar arabesc plin de vitalitate și asimetrie ca un Hokusai, este marota lui Delacroix, scriitura sa automată care apare în operă repetîndu-se mereu și mereu, ori de cîte ori se lasă pradă inconștientului. El ne arată cît de diametral opus era pictorul față de Igres a cărui formă paradigmatică se caracteriza prin netezime, închidere, autocuprindere. În ciuda pasiunii pentru marmurile lordului Elgin (sculp) turile Partenonului duse de acesta la Londra, *n.t.*- și pentru muzica lui Gluck și Mozart, Delacroix, în străfundul său, era departe de clasici.

Delacroix a dat frîu liber laturii acesteia frenetice, dionysiace a caracterului în următoarea lui pictură de mari dimensiuni — cel de al doilea masacru, cum a fost numită de el — *Moartea lui Sardanapal* (168, 170). Este cea mai nezăgăzuită din toate operele sale, lucrarea în care și-a

satisfăcut pînă la capăt toate dorințele. Ca și *Jupiter și Tetis* a lui Ingres, ea nu era menită să împace spiritele; de fapt a suscitat o și mai puternică ostilitate decît cea amintită. Dorinței de moarte a lui Géricault i se adaugă o viguroasă senzualitate. Ultimul element este neobișnuit la Delacroix și lui i se datorează o oarecare lipsă de unitate în pictura sa. A conceput *Moartea lui Sardanapal* ca o scenă întunecată și apăsătoare, momentul din urmă al tiranului al cărui orgoliu îl obligă să cufunde în propria-i moarte tot ceea ce l-a desfătat în timpul vieții. De obicei, Delacroix avea grijă să mențină în pictură tonul și culoarea care dintru început i s-au părut cele mai expresive pentru subiectul reprezentat. Există însă o singură excepție; din pricină că i-a plăcut atît de mult rozul și auriul sclavei circaziene de pe pat, a ridicat tonalitatea întregului tablou, devenit astfel o vîlvătaie de culori senzuale în locul întunecatei drame a distrugerii.

Sardanapal a îndepărtat atît de mult opinia publică încît Delacroix putea fi ruinat sau cel puțin împiedicat să mai picteze mari pînze cu subiecte eroico-istorice dacă în anul următor nu ar fi izbucnit revoluția din 1830. Noua echipă de la putere ardea de nerăbdare să schimbe politica predecesorilor, iar Delacroix a obținut asentimentul să picteze o lucrare cu subiect politic, *Libertatea călăuzind poporul* (172). Fără îndoială că a pictat-o din convingere, deși mai tîrziu în viață va deveni cu totul sceptic în ce privește politica în general și revoluțiile în special; respectivul tablou e bun în măsura în care se poate aștepta să fie o lucrare de propagandă revoluționară. După părerea mea, el nu dă dovadă de acea concentrare sudată a picturilor propagandistice ale lui David, rămînînd totuși o ilustrare acceptabilă a Marseillaise-ei. *Libertatea* a fost urmată de mai multe scene de bătălie și de tulburări civile, pictate cu vagă simpatie revoluționară, dar care nu se pot număra printre operele lui cele mai interesante, cînd intervine, în 1834, momentul de răscruce al carierei sale: călătoria în Maroc.

Călătoria lui Delacroix în Maroc a fost întrucîtva asemănătoare celei a lui Turner în Italia. Pictase scene orientale cu mult înainte de a ajunge pe acele meleaguri, unde dealtfel a stat puțin, și a continuat să le creeze din memorie pînă la sfîrșitul vieții. Așa cum lunile șederii lui Turner la Roma l-au făcut să fie mai puțin clasic, tot așa răstimpul petrecut de Delacroix în Maroc l-a dezbărat de extravaganța orientală. Se așteptase să găsească acolo confirmarea viselor lui byroniene în ce privește culoarea, cruzimea și senzualitatea: a aflat în schimb un mod de viață pe care, cu sprintena sa inteligență, l-a considerat de îndată a fi mult mai clasic decît spoiala de clasicism a davidienilor. L-au cucerit demnitatea, simplitatea și cursul firesc al vieții din partea locului (173). Gesturile arabilor erau, spune el, aidoma celor ale lui Cato cel Bătrîn, iar burnuzurile lor albe sugerau liniile largi și simple ale togelor. Nu știu în ce măsură avem de a face cu o afirmație paradoxală sau cu dovada prestigiului de care se bucura antichitatea în gîndirea lui Delacroix. Este cert totuși că pentru acest produs fervent și conștient de sine al civilizației, spectacolul unei vieți atașate încă de necesitate dar cîrmuită de legile tradiției de neînfrînt era deosebit de atrăgător, furnizîndu-i baza filosofiei și artei sale (inseparabile una de alta). El și-a umplut carnetele de schițe cu desene sumare și evocatoare în genul vederilor din Veneția ale lui Turner, finisînd în același timp cîteva dintre acestea. Desenele și acuarelele respective le-a transformat apoi în picturi; în 1860 chiar, mai lucra încă noi subiecte consemnate în carnetele de schițe marocane

Tabloul pictat de Delacroix imediat după reîntoarcerea în Franța, *Femei din Alger* (174), deși o lucrare vestită, îmi pare a fi fost supraestimată, cu toate că ar putea fi din parte-mi o aserțiune lipsită de considerație în ce privește opera care a influențat atît de mult pe Courbet, Manet și chiar pe Henri Matisse. Faima ei se datora în parte subiectului, căci Delacroix a pătruns într-adevăr

într-un harem, în parte culorii, care cred că trebuie să fi suferit de pe urma întrebuințării bitumului și sicativelor. Totuși, chiar de la început, acesteia i-au lipsit atît poezia cît și cruzimea adevăratului Delacroix. Tabloul nu ne sugerează nici o idee fundamentală cu excepția celei negative, către care înclina Delacroix în carnetele sale de note, că femeile trebuie ținute în harem. Sîntem mult mai aproape de mentalitatea lui, în cazul unei alte reminiscențe marocane, *Dervișii din Tanger*. Pictura dezvoltă, într-o nouă formulă, o temă care de multă vreme constituia una din caracteristicile mentalității lui Delacroix: existența doar a unui fir subțire care desparte inspirația de nebunie. Această temă apare pentru prima oară într-un tablou reprezentîndu-l pe poetul *Tasso* (175) internat într-un ospiciu de către ducele de Ferrara atunci cînd devenise incomod. Lucrarea fusese pictată pentru Dumas și a devenit subiectul unui sonet al lui Baudelaire; desigur, cel din urmă vedea în ea imaginea sufocării de către lume și de toată grosolănia ei, a visului poetului. Poziția lui Delacroix nu era totuși atît de simplă, deoarece, deși credea cu convingere în puterea spiritului, credea și mai adînc încă în forța vitală — *le possible* (posibilul) — și, așa cum pe bună dreptate afirma Baudelaire, partea sălbatică a sufletului acestuia era în întregime dedicată pictării viselor sale. Nimeni n-ar fi subscris cu mai multă sinceritate la maxima lui Blake: „Tigrii mîniei sînt mai înțelepți decît caii instrucției".

Natura leului și a tigrului, în limbajul simbolic al imaginației, este străveche, persistentă și revelatoare. Ea reprezintă, cu siguranță, una din acele imagini arhetipale ale spiritelor strămoșilor sufletului omenesc care-și așteaptă încă cercetătorul. Motivul leului devorînd căprioara sau calul a fost chiar creștinat, în chip surprinzător, pe amvoanele din secolul al doisprezecelea. El a fost reluat în secolul al optsprezecelea de către pictorul englez George Stubbs și apare și în desenele lui Géricault. Dintre toți însă Delacroix și l-a însușit ca pe o caracteristică proprie. Identificîndu-se cu

bucuriile nemărginite ale leului, și-a imaginat deseori drept victime ale acestuia nu numai animale pasive, ci pe om însuși, mult mai bine pregătit de apărare decît calul. Într-un atare cadru mental a construit el acele minunate scene de vînătoare de lei sau tigri care constituie cele mai personale dintre toate picturile sale, cele care vibrează cel mai intens de întreaga putere a ființei lui. Învălmășeala și agitația unui grup ca cel din ilustrația 176 este și mai convingătoare în original din pricina splendorii coloritului. Fiecare tușă este parte a unei serii cromatice calculate cu o inteligență pe atît de rece pe cît de fierbinte era emoția călăuzitoare.

Astfel de explozii stau mărturie a înfricoșătoarei vitalități a pictorului. La maturitate, Delacroix era stăpînit de demonul energiei creatoare care-i da putința să acopere vaste suprafețe de pînză. El a produs picturi enorme ca *Dreptatea lui Traian* și, grație prietenului său, domnul Thiers, a primit un mare număr de comenzi din partea statului. Dintre acestea, de departe cele mai interesante sînt decorațiile plafonului Bibliotecii Parlamentului francez. Toate subiectele sînt în aparență locuri comune: Apolo și Muzele, mari poeți, filosofi, oameni de știință ș.a.m.d. Ele amintesc genul optimismului enciclopedic pe care îl regăsim și pe baza monumentului închinat prințului Albert (soțul reginei Victoria a Angliei, *n.t.*). În mintea lui Delacroix ele au căpătat însă un sens exact contrariu. Luciditatea iminenței pericolelor, tipică unui spirit supratensionat, — ceea ce putem numi „motivul Tasso" — a evoluat către ideea fragilității civilizației. Aceasta a și devenit tema lui Delacroix: că realizările spiritului — toate cîte sînt cuprinse de o mare bibliotecă — sînt rezultatul unei societăți atît de artificiale și aflate într-un echilibru atît de precar încît la cea mai mică atingere s-ar prăbuși sub avalanșa forțelor animalice zăgăzuite. Pentru a da expresie acestei idei, el a pictat la un capăt al sălii pe *Orfeu oferind grecilor avantajele civilizației*, iar la celălalt pe *Atila și hoardele sale distrugînd cultura Italiei*. Scena cu

Orfeu îi este caracteristică. Pe grecii primitivi nu-i reprezintă ca pe niște figuri frumoase desprinse de pe vasele lor pictate din epoca clasică, ci ca pe niște sălbatici. Propria-i descriere sună astfel: „Orfeu este înconjurat de vînători acoperiți cu piei de lei și urși [leii existau în Grecia pe la începutul mileniului I î e.n., *n.t.*]. Ei îl privesc cu uimire. Cei mai bătrîni, mai sălbatici sau mai timizi se ascund în umbra stîncilor uriașe, urmărindu-l de la distanță pe divinul străin. Centaurii se întorc din drum la vederea lui, retrăgîndu-se în inima pădurii". Cînd privim pictura, nu ne mai îndoim cîtuși de puțin în ce privește simpatia lui Delacroix față de bătrînii suspicioși, ghemuiți ca băștinașii care văd în acest intrus vorbăreț o amenințare pentru modul lor de viață liniștit, tradițional. Poate că s-ar merge prea departe afirmînd că în cealaltă lunetă principală (178) dă dovadă de simpatie și pentru Atila; conducătorului hunilor i-a insuflat însă aceeași irezistibilă energie cu care le înzestra pe fiarele sale preaiubite. Micile scene de pe pandantivi reiau tema principală, cu deosebit de bogată invențiune poetică. Una dintre cele mai frumoase îl reprezintă pe Ahile (177), eroul clasicismului, educat de un centaur ale cărui instincte animalice i-au transmis puteri necunoscute altor oameni. Într-o altă scenă de pe boltă l-a pictat pe *Ovidiu printre sciți;* poetul, viciat de civilizație, este căzut într-o stare de deprimare din care barbarii încearcă să-l scoată oferindu-i lapte de iapă și miere. Pe această idee, Delacroix a executat mai multe picturi de șevalet, una dintre ele aflîndu-se la Galeria națională de la Londra (161).

Cel mai ilustru și mai melancolic exemplu al simțămintelor sale despre raportul dintre barbarie și civilizație îmbracă un aspect ușor diferit. Este vorba de *Intrarea cruciaților în Constantinopol*(179). Delacroix a denumit acest tablou „cel de al treilea masacru" al său; în fapt este foarte deosebit de spiritul celorlalte două. El nu posedă nici indignarea din *Chios,* nici frenezia din *Sardanapal.* Cerul este acoperit de nori negri, iar cruciații,

profilați pe orașul prădat, se află într-o penumbră albastru închis. Pentru că acești barbari sînt ei înșiși epuizați, departe de a fi îmbătați de furia oarbă a distrugerii care-l mîna pe Atila, privesc la victimele lor cu mîhnire și perplexitate. Cucerind lumea civilizată, habar n-au ce să facă cu ea. O vor distruge din pură comoditate.

În general, *Intrarea cruciaților în Constantinopol* este cea mai de succes dintre picturile de mari dimensiuni ale lui Delacroix. Este aproape ultimul său cuvînt despre istorie și, în termeni de specialitate, este realizat cu cea mai densă și abundentă pastă de culoare. Cele două femei din dreapta, florile de sub picioare, constituie o inovație formală cu mare putere expresivă. Capul, privit invers, ne amintește de desenele romantice ale lui Picasso de prin 1935, executate în linie continuă și laviu.

Poate că am stăruit prea mult asupra dezamăgirii lui Delacroix. Deși deseori și-a exprimat credința că forța animalică brută ar fi preferabilă unei civilizații suprarafinate, nu și-a pierdut niciodată credința în victoria finală a spiritului. Aceasta l-a și făcut să fie singurul mare pictor religios al veacului al nouăsprezecelea. El însuși nu era credincios, însă anumite elemente ale narațiunilor creștine l-au mișcat profund, cu precădere acelea care înfățișau sufletul însingurat al individului învingînd toate forțele, fizice sau spirituale, coalizate împotrivă-i. Din această pricină unul dintre subiectele lui favorite era Hristos pe Marea Galileii (169), subiect pe care l-a pictat de zeci de ori cu tot mai multă libertate și expresivitate. În primele versiuni e încă absorbit de redarea atitudinilor omenești și a primejdiei. În ultimele folosește tot mai mult mijloace pur picturale. În fine, el devine hieroglifa lui Delacroix ca și calul, leul sau mantaua fluturîndă, hieroglifă folosită spre a crea un anume fel de neliniște care se domolește pe chipul lui Hristos.

Credința în victoria finală a spiritului capătă expresie în ultima mare pictură decorativă *Iacob luptînd cu îngerul* de la Saint-Sulpice (180). La

umbra uriaşilor stejari, simboluri ale stării lui primitive, omul a luptat întreaga noapte împotriva harului percepţiei spirituale care-i va întrista şi complica atît de mult existenţa. Se repede ca taurul împotriva îngerului impasibil, dar în cele din urmă trebuie să cedeze destinului. Este, poate, cel din urmă cuvînt al lui Delacroix despre dualismul care l-a frămîntat toată viaţa.

Vorbind despre Delacroix te afli inevitabil în situaţia de a-i descrie subiectele în termeni literari ce nu se pot aplica nici unuia dintre ceilalţi mari pictori ai secolului al nouăsprezecelea, cu excepţia lui Jean François Millet. Există într-adevăr cazuri cînd atari subiecte, desprinse din Shakespeare sau Byron, împreună cu asocierile lor supraabundente şi preabine cunoscute, coboară printre noi spre a ne desfăta cu calităţile lor pur picturale. Delacroix spunea despre Ingres că opera acestuia era „expresia completă a unei inteligenţe incomplete". Ingres (dacă nu i-ar fi lipsit spiritul) ar fi putut spune exact invers despre Delacroix, căci cel din urmă a fost unul dintre cei mai inteligenţi oameni ai secolului său. Dar tocmai structura şi agilitatea minţii aproape că l-au împiedicat să fie pictor. El nu se putea lăsa pradă senzaţiilor, nu-şi putea simplifica ideile pînă la a le da o formă picturală, nu-şi putea afla liniştea. A picta înseamnă a-ţi găsi starea, locul, nu a goni după timp. Delacroix, ca un adevărat fiu al secolului al nouăsprezecelea pe care îl detesta, era un copil al timpului. De aici neliniştea care caracterizează chiar şi operele sale cele mai realizate, fiind vizibilă, de pildă, în tremurul conturului calului Bunului Samaritean. Nu întîmplător acest tablou a avut o influenţă hotărîtoare asupra lui Van Gogh. Aceeaşi nelinişte poate fi depistată şi în opera tîrzie a lui Constable, alt pictor obsedat de schimbare; nelinişte care este cu totul altceva decît mişcarea organizată, sincopată a barocului.

IX

TURNER I

POETUL POPULAR

Criticilor de artă le place să afirme că marii artişti ai trecutului sînt de fapt propriile noastre creaţii, că fiecare epocă reţine din opera lor ceea ce doreşte, înlăturînd restul, chiar dacă lucrările respinse constituie aspectul pe care contemporanii artistului şi poate el însuşi îl preţuiau cel mai mult. Este unul din truismele care nu sînt pe de-a-ntregul adevărate şi care diferă de la un artist la altul. Probabil că pe Constable îl privim foarte aproape de felul în care l-au apreciat primii săi clienţi, dar amintitul truism *este* valabil în cazul lui Turner. Într-adevăr, trei sferturi din picturile lui Turner pe care le admirăm cel mai mult nu au fost expuse în timpul vieţii acestuia; multe din ele nici măcar n-au fost înrămate şi nu au fost zărite de vreun ochi omenesc decît după cincizeci de ani de la moartea lui. Încă în 1939 se mai descopereau în depozitele Galeriei naţionale circa cincizeci de tablouri de Turner făcute sul şi socotite a fi vechi pînze gudronate. Cînd au fost curăţate, ele s-au vădit a fi genul de *turneri* care se adresează astăzi direct sensibilităţii noastre. Efectul lor constă în întregime în lumină şi culoare, fără să aibă un subiect definibil, nimic care să ne distragă de la senzaţia pură. Sînt picturi moderne. Cu toate acestea, sînt sigur că înţelegerea şi chiar plăcerea noastră în ce priveşte opera lui Turner n-ar fi complete dacă n-am privi cu aten-

ție acei *turneri* admirați de generațiile precedente. Mai întîi de toate, să ne amintim că Ruskin, care l-a cunoscut personal și i-a înțeles opera ca nimeni altul, prețuia mai presus de orice la Turner așa-numitul element poetic. Turner era un mare cititor de poezie, în special al celei a lui James Thomson, Akenside și Byron. Subiectele și le-a luat din acești poeți și fiecare lucru din tablourile sale expuse, de la concepția de ansamblu pînă la cel mai mic detaliu, este calculat în vederea unui anumit efect poetic. În această privință, cel puțin, a urmat preceptul clasic *ut pictura poesis* — pictura trebuie să fie poezie vizuală. În orice alt sens, a fost însă un arhiromantic, recreînd genurile tuturor marilor poeți romantici — Wordsworth, Byron și mai tîrziu Shelley — și adresîndu-se sensibilității noastre prin intermediul culorii.

Turner s-a născut de sf. Gheorghe, la 23 aprilie 1775. Tatăl său era bărbier pe ulicioara londoneză Maiden Lane, iar Ruskin în cîteva din cele mai convingătoare pagini ale *Pictorilor moderni* îi compară obîrșia și educația cu ale a unui alt mare colorist, Giorgione. Giorgione crescuse la Veneția. „O cetate de marmură, spuneam? Nu, mai degrabă o cetate de aur pavată cu smaragd, în care fiecare pinaclu sau turnuleț strălucea și ardea cu adevărat, acoperit de aur și încrustat cu jasp". Și apoi despre Turner: „Aproape de colțul sud-vestic al lui Covent Garden se formează, din corpuri de case strînse unele în altele, un fel de puț sau fîntînă pătrată de cărămidă, prin ferestrele din spate ale căruia abia dacă pătrund cîteva raze de lumină". Adevărat, dar un băiețel nu avea mult de mers spre a se afla în mijlocul florilor și legumelor din piața Covent Garden și, dacă alerga, în cinci minute era pe malul Tamisei unde se putea ruga să fie luat într-o barcă și purtat prin pădurea plină de mistere de sub Podul Londrei, pădure de catarge care hrănea mult mai bine imaginația, spune Ruskin, decît pădurea de pini sau crîngurile de mirt. Ruskin continuă să și-l imagineze pe băiețaș plutind către corăbii, pe lîngă ele, urcîndu-se pe punte — „acestea erau singurele lucruri frumoase pe care le putea vedea pe lume, în afară de cer... corăbii locuite de ființe legendare, marinari cu fețele roșii și cu pipe apărînd pe marginile copastiei ca niște cavaleri pe meterezele castelelor lor."

Astfel de experiențe s-au încrustat în mintea copilului Turner: culoarea verzelor și a roșiilor, liniile complicate ale armăturii corăbiilor, mișcarea apei și a luminii și, izvorîte din subconștient, au apărut în unele opere tîrzii — varza, roșiile și țelina, de pildă, într-un tablou intitulat *Pilat spălîndu-și mîinile;* catargele și parapetele bordului, firește, în sute de alte picturi. Tatăl, bărbierul, a descoperit de timpuriu că fiul lui are înclinație către desen. Și-a dat seama că faptul putea constitui o sursă de venit și și-a exploatat băiatul neîncetat, cum o făcuse și tatăl lui Mozart, dar cu ceva mai mult profit material. În cîțiva ani Turner devenise capabil să producă marfa cea mai căutată de toți colecționarii, acuarele cu priveliști pitorești.

Nu e nevoie să zăbovesc asupra motivelor pentru care acuarelele cu clădiri gotice deveniseră atît de la modă prin anii 1780. Ele erau parte constitutivă a fazei sentimentale — opusă celei violente — a mișcării romantice. Mulți artiști reușiseră deja în acest gen, dar talentul și meșteșugul tînărului Turner erau atît de viguroase încît în cîțiva ani ajunsese să le realizeze mai bine decît fuseseră executate vreodată. Primele sale desene sînt manieriste și convenționale; prin 1797 făcea acuarele ca de pildă cea reprezentînd stăreția Ewenny (184) care, pentru a nu spune decît atît, necesita ceva talent. Inutil să mai amintesc că acuarelele lui deveniseră foarte populare. Opera lui Turner n-a mai fost niciodată primită cu o mai unanimă aprobare ca atunci cînd avea douăzeci și unu de ani. Era exact ceea ce doreau colecționarii și ce aveau să dorească mereu de atunci încoace: un lucru convențional, lucrat cu talent și fără nimic care să tulbure obișnuința generală. Dacă ar fi știut unde să privească, ei ar fi descoperit

cu siguranță în aceste acuarele primejdioasele indicii ale originalității. În broderiile în piatră ale galeriilor *Catedralei din Salisbury* (181) se remarcă ceva din ritmul alert al lui Turner. Nimeni însă nu și-a dat seama de aceasta și prin 1798 Turner putea să-i declare lui Farrington — cronicarul și agenda universală a artei englezești a secolului al nouăsprezecelea — că are mai multe comenzi decît poate lucra. În 1799 a fost ales membru corespondent al Academiei regale.

În vremea cînd acuarelele cu vederi au atins culmea desăvîrșirii, începe să-și facă apariția cel de al doilea Turner. El este rezultatul primeia din repetatele evadări din oraș, escapade care pot fi considerate puncte de răscruce în cariera lui Turner, și anume călătoria în văile din Yorkshire și în regiunea lacurilor care a avut loc în 1797. Ruskin și-a imaginat cu exactitudine efectul calmant și liberator al unor atare peisaje majestuoase asupra minții unui copil crescut în înghesuiala mizeră și zgomotoasă de la Covent Garden. Un tablou înfățișînd lacul Buttermere (185), care, în compoziție, lumină și sensibilitate, îi este atît de caracteristic lui Turner a fost expus în 1798 la Salonul Academiei, faptul coincizînd îmbucurător cu apariția *Baladelor lirice* ale lui Wordsworth. Indiscutabil, asemănarea nu merge prea departe. Poziția lui Turner față de natură era fundamental pesimistă și catastrofică, cea a lui Wordsworth (în ciuda episodului bărcii furate din *Preludiu*), optimistă și teologică. Vreme de aproape zece ani, Turner va produce însă un număr de lucrări surprinzător de mare în maniera poetică wordsworthiană, lucrări variind între tonalitatea lirică din *Abingdon* și spiritul mai aspru al hotărîrii și independenței, ilustrat de unele din gravurile seriei cunoscute sub numele de *Liber studiorum* — cartea cu studii — (186). Deși concepția noastră modernă despre Turner o trece ușor cu vederea, *Cartea* avea intenția să dovedească varietatea și plenitudinea resurselor sale, fiind baza a ceea ce se poate numi a doua interpretare ruskiniană a ope-

rei lui și anume că Turner a fost înainte de toate maestrul naturalismului. Întorcîndu-ne privirea către cețurile și mirajele picturii sale tîrzii, aceasta pare departe de a confirma interpretarea ruskiniană, în fapt însă, mai mult decît s-ar bănui, ea o argumentează. Fazei acesteia îi aparțin frumoasele tablouri reprezentînd vederi de pe valea Tamisei, pictate pe la 1807. Chiar prin 1813, după doi ani de furtuni de zăpadă și erupții, putea încă să picteze o capodoperă în genul mai înainte amintit, cu toate că *Dimineața geroasă* (187) este plină de mici episoade care trădează influența poeziilor lui dramatice.

În urmă cu patruzeci de ani, vor fi fost mulți iubitori de pictură care să considere aceste tablouri naturaliste și lirice drept partea cea mai valoroasă a întregii producții turneriene, în timpul vieții pictorului însă, ele au fost repede umbrite de izbînzi mai spectaculoase. Cele mai ambițioase dintre ele, Calamitățile Egiptului, constituie cea dintîi încercare a lui Turner de a întrece pe vechii maeștri prin procedeul exagerării. Ele conțin pasaje remarcabile inspirate din peisajele din nordul Țării Galilor pe care le schițase în anii precedenți; acestea sînt însă subordonate ideii picturii istorice, prelungire a teoriei de artă renascentiste care, prin geniul lui Nicolas Poussin, s-a extins și la pictura peisagistă. Fără îndoială că Poussin constituie punctul de plecare al tabloului reprezentînd *A zecea calamitate a Egiptului* (188) comandat de William Beckford, intrepidul patron al romantismului, încă de prin 1796, dar pictat abia trei ani mai tîrziu. Este interesant de consemnat că influența lui Poussin era predominantă încă înainte ca Turner să plece în Franța, iar atunci cînd va vizita Luvrul, în 1802, Poussin împreună cu Tițian și Paulo Veronese au fost artiștii după care și-a luat cele mai numeroase note: o dată mai mult un pictor romantic se străduia să realizeze ordinea și prestigiul artei clasice. Tabloul lui Turner cel mai apropiat de maniera compozițională a lui Poussin este pictura intitulată *Bonneville* (189), lucrată la un an după

vizita la Luvru și prima lui călătorie în Alpii elvețieni. În ciuda construcției bazate pe verticale și orizontale, ea conține greșeli de logică picturală pe care Poussin nu le-ar fi admis niciodată; principalul unghi drept al imaginii este cu totul disproporționat, iar după cîteva minute de analiză ne dăm seama că accentul tabloului nu cade cîtuși de puțin pe desen, ci pe efectul de lumină și pe observarea naturii. Lucru foarte curios este că Turner nu și-a luat nici o însemnare despre pînzele lui Claude Lorrain expuse la Luvru; poate că nu erau vizibile, dar destule îi stăteau la dispoziție în Anglia spre a le studia, astfel că, uneori, a încercat să se subordoneze atît de mult modelului încît producea adevărate pastișe.

Între timp, Turner a început să picteze pînze cu totul originale și, fapt caracteristic, subiectul lor era marea. Întreaga viață, marea a fost pentru el elementul primordial pe care avea să-l înfățișeze în fel și chip. La început dorea să dea marinelor sale o oarecare notă de eroism dramatic, ceea ce, din anumite motive, însemna să picteze marea foarte întunecată. Cea mai timpurie dintre acestea, expusă în 1801, este așa-numita „marină Bridgewater". Ea amintește, într-o măsură, de pictorii olandezi de marine, prin fundalul orizontal prea rigid pentru o mișcare dramatică mai amplă. Patru ani mai tîrziu, respectiva influență tradițională stabilizatoare a dispărut, locul ei fiind luat de o compoziție pe care numai Turner o putea concepe, un înfricoșător amestec de direcții contrare care ocupă o zonă prelucrată parcă în fațete de diamant, în mijlocul ei aflîndu-se rombul maximei agitații. Tabloul, intitulat *Naufragiul* (190), este printre primele afirmări ale ideii lui Turner că forța elementelor nu poate fi redată prin schemele tradiționale ale picturii peisagistice. Sîntem îndreptățiți să-l socotim drept una din întîiele lui mari picturi anticlasice, bazate pe conflictul de neîmpăcat între liniarismul nordic ca oponent al stabilității mediteraneene a masei.

Amintitul tablou se situează cu cîtva timp înainte ca Turner să se aventureze din nou în afara normelor tradiționale. De fapt, în anul următor, a depus un deosebit de susținut efort spre a picta o pînză clasică, poetică — *Zeița discordiei alegînd mărul dezbinării din grădina Hesperidelor*, un subiect pesimist prin însăși natura lui (192). De la Ruskin încoace tabloul a inspirat nenumărate pagini de elocventă admirație. Dar, vai, eu care îl divinizez pe Turner, nu o pot împărtăși. Personajele îmi par prost desenate și artificiale; primul plan, în totalitatea lui, este plicticos, pictura prinzînd viață doar în zona muntoasă a fundalului. Reacția lui Turner față de peisajul alpin, consemnată deja de zeci de fermecătoare acuarele, a căpătat o formă definitivă în cazul acestor stînci și prăpăstii, iar felul în care a transformat un stei într-un balaur este o străfulgerare a imaginației sale poetice.

Dragostea lui Turner pentru peisajul alpin era, desigur, strîns legată de cea pentru valurile cît munții, prima, însă, era și mai tipic romantică. Pacea de la Amiens i-a permis să călătorească întîia oară pe continent și să înceapă seria de peregrinări romantice care, într-o anumită măsură, anticipează în pictură pe *Childe Harold*. Priveliștile Alpilor au avut o hotărîtoare și dublă influență asupra lui Turner. În primul rînd i-au satisfăcut pofta de tot ce era magnific și puternic în natură — cheile cele mai adînci, colții de stîncă cei mai abrupți, cele mai repezi cascade, vîrtejuri de vînt, furtuni și avalanșe. Nu vreau totuși să acreditez ideea (așa cum ar putea fi înțeleasă aluzia la Byron) că picturile în discuție ar ține de retorica romantismului. Turner se deosebea de pictorii de furtuni la modă ca John Martin, care aveau să-i urmeze, deoarece furtunile acestora erau în mare parte născociri, asamblaje de decoruri ca la Hollywood, în vreme ce ale lui Turner se bazau pe o minuțioasă observare a naturii. Despre adevărul celor de mai sus există numeroase mărturii ale persoanelor care au avut nenorocul să se afle împreună cu el în aceeași fur-

tună şi care o vedeau apoi reprodusă pe pînze. Poseda o memorie extraordinară pentru fenomenele naturii şi cu cît erau mai violente cu atît era mai intensă şi capacitatea sa de observaţie. Într-adevăr, s-ar putea jura că a văzut realmente o stîncă prăvălindu-se peste o sărmană cabană (191), cu siguranţă însă că a memorat destule imagini ale unei avalanşe spre a ne face să credem că a fost el însuşi martor ocular. Trebuie să reţinem, totuşi, că cele mai impresionante dintre furtunile lui alpine sînt rezultatul unei experienţe trăite, chiar dacă ea a avut loc în Yorkshire şi nu în Elveţia. Turner se afla odată împreună cu cel mai bun prieten, Walter Fawkes, cînd a izbucnit o furtună şi imediat a început să-şi ia note pe spatele unei scrisori. Cînd furtuna a trecut, s-a întors către fiul lui Fawkes spunînd: „Ei, Hawkey, în doi ani ai s-o vezi din nou şi ai să-i spui Hanibal trecînd Alpii (193)". Dacă povestea este adevărată (şi nu există nici un motiv să bănuim că Hawksworth Fawkes minţea), ea constituie un exemplu al felului în care procesul de creaţie se declanşează la o străfulgerare imprevizibilă. Pe Turner l-a preocupat întotdeauna războiul dintre Roma şi Cartagina în care vedea o asemănare cu războaiele napoleoniene (deşi nu este cîtuşi de puţin clar care era rolul jucat de Anglia sau Franţa). Dar ca o furtună din văile Yorkshire-ului să-i sugereze acest mare conflict epic — căci aşa îl socotesc — ne arată cît de departe sîntem de înţelegerea naturii geniului. Turner ştia că a fost inspirat şi a tipărit pentru întîia oară în catalogul Academiei cîteva din propriile sale versuri, poate cele mai bune pe care le-a scris:

Liniştit înainta conducătorul,
Plin de speranţe el căta spre soare,
Spre uriaşul obosit şi palid,
Mîndrul arcaş al anului pe moarte
Care împroşcă cu furtuni şi neguri
Bariera albă a Italiei.

Spuneam că subiectele alpine aveau pentru Turner o dublă importanţă. Cea de a doua consta în faptul că i-au permis să realizeze un tip de compoziţie complementară rombului maximei agitaţii, compoziţie axată pe vîrtej. Vîrtejul era expresia profundului pesimism al lui Turner căci el credea că omenirea este condamnată unei rotiri fără sens care în cele din urmă absoarbe individul în ceea ce îi constituie destinul. Obsesia vîrtejului devenea tot mai puternică pe măsură ce îmbătrînea, ajungînd să domine pînă şi compoziţiile cu aspectul cel mai inocent Ea apare însă pentru prima oară în *Hanibal.*

Caracteristic dorinţei lui Turner de a realiza totul, de a excela în orice domeniu, este trimiterea *Dimineţii geroase* la salonul Academiei în anul următor pictării lui *Hanibal.* Un an mai tîrziu a pictat o lucrare şi mai plicticoasă, *Trecerea pîrîului* (194). Este vorba de o lucrare populară, şi pe bună dreptate. A apărut, cu siguranţă, pe calendare mai mult decît oricare altă pictură englezească, exceptînd, poate, *Carul cu fîn* al lui Constable. Poetul Yeats obişnuia să spună că dorea să scrie un poem care să fie pe buzele tuturor şi pentru o vreme Turner însuşi intenţiona să picteze tablouri care, prin intermediul gravurii, să se afle în mîinile oricui. Dificultatea este că artiştii sînt oameni ciudaţi şi incomozi: ei nu pot deveni populari fără a sacrifica sau a înlătura o parte din propria lor personalitate. Turner era un profund pesimist şi a renunţat într-o mare măsură la sine cînd a pictat *Trecerea pîrîului* şi alte multe pînze în „stilul suvenir" care, graţie gravurii, l-au îmbogăţit. După ce am precizat cele de rigoare ne putem bucura de plăcerile pur picturale oferite de respectivul tablou: prelingerea luminii peste drum, şi, ca de obicei, frumuseţea încîntătoare a fundalului.

În 1819, în culmea gloriei, Turner a plecat în Italia. Cînd voi vorbi despre coloristica lui, voi spune mai mult despre urmările acestei vizite. În vremea în care a fost la Roma, şi-a umplut carnetele de schiţe cu note sumare a ceea ce vă-

zuse, iar la întoarcere a pictat două mari tablouri care sînt, într-adevăr, realizări foarte ciudate. Ele dovedesc că a abandonat cu totul orice tentativă de compoziție clasică. În loc de a încerca să aranjeze arhitectonic obiectele într-un dreptunghi, a recunoscut forma elipsoidală a cîmpului nostru vizual, redînd fiecare linie ca o curbă, cum și este în fapt, cînd ne concentrăm privirea asupra unui punct. În tabloul reprezentînd Roma, văzută dinspre Vatican, cu Rafael pictînd, s-a centrat asupra unui cerc care este *Madonna della Sedia* a lui Rafael și, profitînd de colonada lui Bernini, a făcut ca totul să graviteze în jurul acesteia. *Forul* (196) este de asemenea tratat în elipsă, iar acele rămășițe de zidărie care au furnizat atîtor pictori de la Poussin încoace subiecte pentru compoziții stabile, clasice, au fost transformate într-o mare agitată. Cum să-i treacă cuiva prin minte, ca lui Turner, să aleagă tocmai acest loc sacru al clasicismului spre a crea dezordinea romantică.

Cele două interpretări romane nu au fost și nici nu aveau să fie vreodată populare; un an sau doi mai tîrziu, Turner a pictat însă din memorie un peisaj italian care s-a numărat mult timp printre cele trei sau patru opere ale sale cele mai îndrăgite: *Golful Baiae* (195). Recitindu-mi scrierile anterioare despre Turner, constat că am făcut cîteva afirmații foarte drastice despre această pictură, spunînd chiar că îmi cauza un ușor rău de mare; judecasem însă compoziția ei după normele lui Poussin și Cézanne. Odată găsită cheia simțului compoziției la Turner, cingătoarea cu care pare a-și strînge elementele de bază ale subiectului ales, prejudecățile clasiciste pot fi date uitării. Dealtfel ritmul legănat și regresiv se potrivește de minune deoarece sugerează visul, iar această pictură e un vis, un vis al unui nordic despre Italia și despre lumea de poveste a antichității. Turner face o foarte mică dar subliniată aluzie la cît sînt de înșelătoare atari vise de fericire, așezînd aproape în centrul compoziției un iepure alb ce va fi curînd mîncat de șarpele

care-l pîndește în umbra din dreapta. Dintre toate minunatele fundaluri ale operelor sale, cel prezent este cu siguranță cel mai fermecător.

Următoarea pînză foarte cunoscută a lui Turner reprezintă tot un subiect din trecutul clasic, *Ulise înșelîndu-l pe Polifem* (197); ea a fost pictată în 1829. Ruskin o numea „pictura centrală a carierei lui Turner“ și neîndoielnic că denotă momentul de vîrf al forței creatoare a artistului. Fiecare detaliu își are rolul său, totul fiind superb realizat. Mărturisesc că o admir mai mult decît o iubesc căci mi se pare teatrală în sensul cel mai măreț cu putință. Turner, într-unul din momentele lui proaste, spusese chiar că de fapt a fost inspirată de o pantomimă. Desigur, efectul de lumină este amețitor. Niciodată Turner n-a pictat un apus mai reușit în care să se îmbine toate cunoștințele lui științifice despre cer cu incredibil de măiestritele tranziții de culoare. Ideea de a-l reda pe gigant prin emanațiile sau conturu-rile unui vulcan fumegînd poartă pecetea inspirației, tabloului îi lipsește însă acel aer ciudat de vis al marilor lui compoziții poetice de prin anii 1830. Cea mai extraordinară din ele este *Hero și Leandru* (182) de la Galeria națională de la Londra și, personal, găsesc mai emoționantă extravaganța ei pasionată decît siguranța din *Ulise*. Toate acele perspective fragmentate, direcționate în sensuri diferite, tăiate de inexplicabile umbre, elementul arhitectonic predominant prin turnuri, simultaneitatea apusului soarelui și a răsăritului lunii vădesc spiritul romantic împins pînă la ultima lui expresie și redat prin tonuri progresive de culoare care sînt cu adevărat miraculoase. Nu mai e nevoie să spun că acest minunat și complex poem nu s-a bucurat de popularitate. Doi ani însă mai tîrziu, pentru a arăta că poate încă dispune de aprecierea publică dacă dorea, bătrînul vrăjitor a dat la iveală cea mai populară dintre toate operele lui, *Vasul de luptă Temerarul remorcat către ultima lui dană spre a fi distrus* (198). Este clar că nu avem de a face cu o pictură destinată unui pur estet. Încă mai cred

că echilibrul între roșu și albastru s-a degradat din pricina unei alterări a pigmenților, mai ales în ce privește o pată de roșu din mijlocul apusului care și-a pierdut transparența; dar acum sînt sensibil la emoția ce mi-o poate inspira, după cum îmi plac unele opere ale lui Verdi pe care obișnuiam să le socotesc bune doar de rîs. Sînt sigur că Turner și-a pus sufletul în acest tablou. Ca un mic remorcher cu un obraznic coș negru să ajungă să tragă la gunoi corăbiile care fuseseră castelele glorioase ale copilăriei sale era pentru el un eveniment tragic ce se cerea consemnat prin acel cer roșu căruia i-a dat valoarea de simbol al tragediei și al morții.

Dacă am simțit o oarecare impermeabilitate la sentimentul exprimat în *Vasul de luptă Temerarul*, aceasta nu s-a manifestat cîtuși de puțin în ce privește ultimul tablou vestit al lui Turner, *Pace, funeralii pe mare* (199). Turner a avut intenția ca tabloul să fie un omagiu adus prietenului David Wilkie, mort pe mare. Este echivalentul pictural al unei inscripții funerare și se știe cît de primejduit de nereușit este acest gen. Aici Turner spune totul prin acțiunea luminii și întunericului, prin focul reflectat de apa liniștită, prin fioroasa diagonală de fum și pînzele negre ca demonii lui Hieronymus Bosch. Trebuie să adaug că predominanța negrului, unică în opera lui Turner, nu e numai un semn al doliului ci și o aluzie la preferința lui Wilkie pentru această culoare pe care criticii contemporani au contrapus-o deseori predilecției lui Turner pentru alb. *Pace, funeralii pe mare* dovedește că Turner putea picta, dacă împrejurările o cereau, un subiect clar definit și inteligibil. Și dorea ca acest lucru să se știe. Dar la acea vreme, prin 1844, încetase, în general, să se mai preocupe dacă era sau nu înțeles, și a trimis Academiei o serie de picturi despre care se spunea că sînt „micile glume ale domnului Turner."

În același an cu *Funeraliile pe mare* a expus și o pînză care sigur ar fi fost respinsă de orice comisie de avizare a Academiei regale de artă, pînă în 1940. Lungul ei titlu turnerian (titlurile lui Turner merită un studiu special) este *Viforniță — vas cu aburi în afara intrării unui port, semnalizînd apă mică și navigînd cu sonda. Autorul s-a aflat în această viforniță în noaptea în care* Ariel *a părăsit portul Harwich* (200). Fiecare cuvînt a fost ales spre a convinge că tabloul este o relatare sobră a faptelor. Cuiva care îi declara că îi place, Turner i-a răspuns: „i-am pus pe marinari să mă lege de catarg spre a observa totul; am stat legat patru ceasuri și nu mai credeam să scap, dar mă simțeam obligat să consemnez ce văzusem". Este cu certitudine punctul cel mai înalt atins vreodată de un artist romantic în contemplarea groazei. Desigur că nu e vorba numai de simpla consemnare a unui eveniment, ci de unul din cele mai puternice exemple ale forței compoziționale a lui Turner. Niciodată n-au fost mai fericit utilizate vîrtejurile, răsucirile și diagonalele intretăiate. Scrisese odată că „fiecare privire aruncată naturii duce la un rafinament al artei". În *Vifornița*, observația a fost complet asimilată viziunii interioare a lui Turner despre ceea ce trebuie să fie o pictură și poate tocmai de aceea pînza în discuție servește ca verigă de legătură între tablourile expuse și vestite, cu subiecte poetice și narative, și cele deopotrivă poetice însă mai puțin circumstanțiate vizual, pe care artistul le-a pictat numai pentru el.

X

TURNER II

ELIBERAREA CULORII

Mişcarea romantică a descoperit sau a redescoperit importanţa culorii în pictură. În textele academice de la sfîrşitul secolului al optsprezecelea, referinţele la culoare sînt adesea incredibile. Chestiunea era tratată ca ceva nepotrivit, aproape ca un viciu, şi se înţelege de ce: culoarea se adresează simţurilor, nu raţiunii sau simţului datoriei. Totuşi impactul picturii moderne se datorează aproape în întregime culorii. Turner a fost cel dintîi artist care şi-a dat seama că culoarea ne putea vorbi direct, independent, după cum s-ar părea, de formă sau subiectul abordat. A ajuns la atare convingere îmbinînd două însuşiri în mare măsură opuse. Pe de o parte era un anti-intelectual; analiza, sistemul, autocritica îi erau cu totul străine. Deşi era mare cititor de poezie, nu putea scrie corect gramatical nici măcar o frază. Arta lui se baza pe instinct şi se materializa prin intermediul simţurilor. Pe de altă parte, iubea atît de mult culoarea încît a depus eforturi imense pentru a-i studia efectele şi chiar teoria. El, omul cel mai puţin analitic, şi-a concentrat mintea neorganizată dar pătrunzătoare asupra problemei îmbinării culorilor, iar în cele din urmă, eliberarea culorii, la care ajunsese, a fost rezultatul unui efort conştient şi deliberat. Parte integrantă a acestei realizări este marele număr de pînze destinate exclusiv propriilor priviri. Toc-

mai aceste tablouri l-au readus, în ultimii douăzeci de ani, în actualitate, alături de artiştii tineri.

Cînd pînzele în chestiune au fost prima oară expuse, ele au fost denumite „ultimii *turneri*", sau „*turnerii* neterminaţi", sau chiar „schiţe". De fapt nu ştim cînd au fost pictate, putem însă să ne dăm singuri seama că, departe de a fi neterminate, ele sînt rezultatul unei îndelungate elaborări. Cît priveşte ipoteza că ar fi fost schiţe, ceea ce cred că vrea să însemne studii preliminare, sînt, de obicei, exact inversul: reinterpretări ale subiectelor tratate deja în stilul convenţional. Să privim, de exemplu, acuarela *Cataractele Clyde-lui* (202), realizată în 1802, şi reinterpretarea aceluiaşi subiect, folosit cu treizeci de ani, sau aşa ceva, mai tîrziu (203). Conţinutul originar şi chiar compoziţia sînt aceleaşi, dar în locul petelor de culoare convenţionale au apărut minunatele treceri — întreaga gamă de la albastru la auriu — care deveniseră limbajul predilect al lui Turner. Primele lui marine, după cum am văzut, erau nefiresc de întunecate. Într-o pînză timpurie reprezentînd portul Hastings, nava aurie e plasată pe un fundal de negură aidoma unei pete izolate de culoare. Mai tîrziu (201), culoarea întregii pînze ajunge nu numai să reprezinte, ci şi să şi simbolizeze lumina. Nava, care în studiul de început pentru portul Hastings constituia tonul cel mai luminos al tabloului, rămîne acum cel mai întunecat. Totuşi, dacă se compară cele două originale, tonul acesteia apare, de fapt, ceva mai deschis decît în prima versiune. Ce transformare extraordinară! Cum a reuşit Turner să o realizeze?

Ca şi în cazul lui Cézanne, cred că Turner şi-a dat întîia oară seama de posibilitatea — şi, în ce-l priveşte, de necesitatea — de a picta într-o gamă mai luminoasă, datorită, în parte, folosirii, în tinereţe, a culorilor de apă. În cercurile academice era de la sine înţeles că uleiurile respectabile erau închise la culoare în parte din pricină că verniul vechilor maeştri se înnegrise

cu timpul, în parte pentru că pictorii secolului al șaptesprezecelea, modele prin excelență în ceea ce privește peisajul, erau de fapt pictori care lucrau cu culori întunecate. Cele dintii succese ale lui Turner ca pictor de acuarele peisagiste i-au sădit încrederea în valențele coloristice ale acestui gen cu mult înainte de a o fi dobîndit în uleiuri. Printre acuarelele timpurii — majoritatea colorate cu culorile obișnuite meșteșugului — există numeroase în care efectul de lumină l-a atras dincolo de necesitățile profesionale.

Cam după 1806, măiestria lui Turner în genul respectiv era atît de mare încît anticipa multe din efectele pe care le asociem cu opera sa tîrzie. Aproximativ în jurul acestei date începuse el să ridice bariera dintre opera publică și cea particulară — și, trebuie să adaug, dintre personalitatea sa oficială și cea intimă — barieră ce avea să fie menținută pînă în ultimii ani ai vieții cînd nu-l mai preocupa existența ei. Ni-l putem închipui mic de statură, tăcut, încăpățînat și secretos, cu o minte pătrunzătoare și o ură acerbă pentru orice predispoziție intelectuală încît se exprima numai într-un limbaj simplu și deseori negramatical. Doar lucrările destinate publicului sînt datate cu certitudine și vreme îndelungată cercetătorii au refuzat să admită că o acuarelă ca cea din ilustrația 204 — esență a unei experiențe imediate, consemnate cu strictul necesar al unui caligraf Zen — ar putea fi relativ timpurie. De fapt, cred că ea se leagă de acele transcrieri directe după natură pe care Turner le-a executat la Home Counties prin anul 1807 și care îl anticipează deci pe Constable cu mai bine de o decadă.

Primele picturi expuse ale lui Turner ni se par foarte întunecate, dar, destul de curios, cunoscători ca sir George Beaumont, obișnuit cu tonurile încă și mai întunecate ale vechilor maeștri, începuseră să se plîngă de luminozitatea artistului. În 1813 Beaumont îi spunea lui Farrington că „mult rău a pricinuit strădania lui Turner de a face ca pînzele sale în ulei să arate ca niște acuarele". Cred că se gîndea la ceva în genul tabloului *Somer Hill*, aflat acum la Edinburgh și expus în 1811. Despre Turner și imitatorii lui se spunea că sînt „pictori de alb", iar în 1816, Hazlitt, cel mai bun critic englez înainte de Ruskin, scria că tablourile lui Turner „sînt în prea mare măsură abstracțiuni ale perspectivei aeriene și reprezentări nu ale obiectelor propriu-zise din natură ci ale mediului prin care acestea sînt privite". Observație judicioasă dacă s-ar fi referit la lucrările tîrzii, dar în nici un caz aplicabilă în 1816.

Deși primele însemnări privind studiul sistematic al culorii întreprins de Turner datează din 1802 cînd a vizitat Luvrul și și-a făcut pe carnetul de schițe còpii miniaturale și analize ale pînzelor lui Tițian și Veronese, cred că momentul critic al eliberării culorii l-a constituit vizita lui la Veneția din 1819 deoarece acolo întrețeserea culorilor reflectate și refractate umple întregul cîmp al privirii. Primele sale acuarele reprezentînd Veneția sînt timide — aproape apologetice — dar ele vădesc deja folosirea roșului, a rozului și a albastrului ca bază a unei armonii coloristice de neconceput în nord. Asimilarea noului registru de culori s-a făcut în timp și cu dificultate. Schițele executate pe loc sînt încîntătoare, dar reconstituirile Veneției, rezultate dintr-un proces acumulativ, sînt forțate și confuze. Judecate în sine, ele ar putea justifica termenul de „vulgarizare" atît de des folosit cu referire la Turner de către criticii generației precedente. Pe de altă parte, amintirile despre Veneția, realizate într-un fel de stare de visare, se numără printre cele mai frumoase opere ale sale. Visul era atît de viu încît, deși Turner n-a fost la Veneția decît de trei ori în viață și de fiecare dată pentru o scurtă perioadă, era capabil să atace o diversitate de subiecte dintre care unele amintiri, concrete, clare și exacte, sînt frumoase în felul lor. Multe reverii avînd ca subiect laguna, lucrate în toate perioadele, pînă în cea de pe urmă, se situează în rîndul celor mai emoționante lucrări (205).

În ceea ce privește călătoriile lui Turner la sud de Roma, cît de mult îmi place acum *Golful*

Baiae, nu mă pot împăca totuşi cu felul în care părţilor finisate le lipseşte legătura cu ansamblul. Un peisaj de Rubens sau Poussin posedă o construcţie a formei în care detaliul poate fi încorporat, iar construcţia este parte integrantă a ideii originare, în vreme ce la Turner primul impuls nu îl constituia ideea, ci o anumită senzaţie de lumină şi culoare. Această senzaţie nu era preocupată de detalii, iar încercarea de a le aranja şi de a le uni printr-un ritm nordic, retroactiv, este nesatisfăcătoare pentru privitor. Scenele de pe coastele Mediteranei, pictate exclusiv pentru propria-i plăcere, în aceeaşi manieră senzuală şi de visătoare aducere aminte ca şi acuarelele veneţiene, au un efect imediat. Într-adevăr, ele conţin unele pasaje superior finisate care se află doar în acele puncte asupra cărora se concentrează visarea lui Turner. Şi mai interesante sînt unele studii în ulei lucrate probabil pe cînd se mai găsea încă în Italia, chiar dacă nu le pictase la faţa locului. Vederea din Tivoli (206) lasă o remarcabilă impresie de veridicitate deşi nu conţine nici nu detaliu identificabil.

Tonul estompat al acestor picturi ne spune un lucru important despre natura culorii. Prin culoare frumoasă nu se înţelege culoare vie sau strălucitoare: în majoritatea cazurilor, ea înseamnă exact contrariul. Cel mai greu este să realizezi unitatea implicată de o nouă creaţie atunci cînd este vorba de subiecte care presupun un număr mare de culori vii cum ar fi de pildă o nuntă ţărănească sau un bal de încoronare. Chiar şi pînza lui Turner intitulată *Întoarcerea de la bal* abia dacă are vreo culoare vie. Culoarea frumoasă se caracterizează printr-o interrelaţie unitară în care fiecare parte este subordonată întregului, iar trecerile de la o culoare la alta sînt socotite tot atît de preţioase şi frumoase ca şi culorile însele. De fapt culorile însele trebuie să fie mereu modificate şi amestecate în realizarea acestor tranziţii. În al său *Manual de desen* Ruskin spunea: „daţi-mi niţel noroi dintr-o răscruce urbană de drumuri, niţel ocru dintr-o nisipărie,

puţin alb şi ceva praf de cărbune şi vă voi picta un tablou luminos dacă-mi veţi acorda timp să-mi gradez noroiul în tonuri şi să-mi estompez praful". Multe lucrări ale celor mai mari colorişti — Rembrandt şi Watteau, de pildă — cuprind foarte puţine culori identificabile ca atare. *Firma Gersaint* a lui Watteau este aproape o monocromie în care culorile sînt astfel gradate şi estompate încît să producă tranziţii miraculoase. Am dat acest exemplu deoarece deseori Turner pomenea de cît îi datora el lui Watteau, pictînd şi un tablou spre a-şi exprima recunoştinţa. Turner poate fi socotit maestrul prin excelenţă al amintitului gen de pictură, foarte apropiată de monocromie. Într-una din cele mai frumoase pagini de critică, Ruskin arată deosebirea dintre o strălucitoare miniatură persană şi tonul liniştit, estompat al acuarelei lui Turner reprezentînd un lac elveţian:

„Nu e mai multă culoare în lumina aceea potolită de ambră de pe coasta dealului decît în cea mai ştearsă frunză uscată. Lacul nu este albastru, ci cenuşiu în negură, ajungînd întunecat sub umbra adîncă a pinilor din Voirons; cîteva mănunchiuri de frunze închise la culoare şi o singură floare albă, abia vizibilă, constituie toată nota de veselie de care se bucură stîncile de pe mal. Una singură din petele rubinii ale manuscrisului oriental ar furniza suficientă culoare pentru tot roşul din întreaga producţie de acest gen a lui Turner".

Cu toate acestea, în procesul de eliberare a culorii la Turner, culorile strălucitoare, arbitrare ale Mediteranei — rozurile, roşurile şi galbenurile — scînteind pe un cer albastru şi reflectîndu-se în apa verde închis, au avut un efect decisiv deoarece i-au arătat în ce fel poate fi transpus ansamblul unei impresii vizuale în echivalenţi de culoare strălucitoare, fără nici un risc de artificialitate. Atîta vreme cît coloristica sa depindea în ultimă instanţă de experienţele directe, ea putea fi mai uşor realizată la Veneţia sau în sudul Italiei. Ura verdele, iar cîmpiile Angliei nu-i plăceau cîtuşi de puţin sub iluminarea lor natu-

rală. Problema care-l preocupa era să găsească sub cerurile cenușii subiecte care să-i permită libertatea de a folosi noua sa gamă coloristică. Prilejurile cele mai la îndemînă i le ofereau apusurile și răsăriturile soarelui.

Rolul jucat de apusuri în arta romantică constituie un subiect prea vast pentru un singur capitol. În afara de efectul lor emoțional și de ecoul pe care-l stîrneau în căutătorul de imagini transcendentale, ele dădeau pictorilor peisagiști prilejul de a introduce în operele lor un întreg mănunchi al spectrului — roșu, galben, portocaliu și purpuriu — care altfel ar fi fost lăsat la o parte. Procedeul putea fi deseori primejdios, ducînd la bălțătură și ne-am aștepta ca Turner, cu preferința lui pentru efecte copleșitoare, să fi forțat cîteodată nota. Lucrul cel mai remarcabil însă în apusurile sale este delicatețea lor.

În timpul acelorași ani, Turner a încercat pe hîrtie culori cu masă compactă. În acest fel a sacrificat transparența, cîștigînd în schimb unitate și bogăție. Multe dintre respectivele acuarele de mici dimensiuni arată ca niște exerciții pe o temă într-o singură culoare, ele fiind totuși dovada unor experiențe profund trăite. Cu greu am rezista tentației de a le desemna cu termenul muzical de armonie sau simfonie, uzanță inițiată la sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea de către Gautier, cred, dar popularizată de Whistler. Ar fi însă cu totul eronat, deoarece frumusețea micilor acuarele depinde în mare măsură de delicata rememorare a lucrurilor văzute. Fără o concepție coloristică preexistentă, aceste observări ale naturii ar fi fost simple banalități, dar în același timp, fără bucuria experienței reale, armonia ar fi devenit o pură chestiune de gust, pierzîndu-și astfel puterile mereu proaspete de a ne emoționa.

Primele apusuri de mari dimensiuni cît și micile studii în acuarelă au fost lucrate la Petworth; după Veneția cred că acolo mai mult decît în orice altă parte s-a simțit Turner liber să transpună în practică atașamentul lui față de culoare. Rafinamentul coloristic implică o incredibilă capacitate de adecvare și de redare a bucuriei simțurilor. Pe bună dreptate este el asociat desfrîului, dar nicăieri desfrîul nu a părut mai lipsit de agresivitate decît la Petworth. Stăpînul de la Petworth House, lordul Egremont, nu era căsătorit oficial; era însă suficient de bogat ca să treacă peste convenții și destul de prietenos spre a nu suferi de singurătate. Spunea că-și luase, drept deviză „trăiește și lasă și pe alții să trăiască", ceea ce putea echivala cu „Fă ce-ți place", căci dacă vreodată o casă a fost vrednică de inscripția de pe abația din Thelème [ficțiune parenetică rabelaisiană, *n.t.*], aceasta era Petworth. „La Petworth chiar și muștele, spunea Haydon, păreau să știe că acolo era loc și pentru ele, că ferestrele le aparțineau". Lordul Egremont era un patron generos al artelor, fără să impună legi în materie de gust după cum nu o făcuse nici în ceea ce privește morala. Nu avea nevoie de așa ceva. Cîștigase derbiul mai des decît oricare altul în viață.

Lui Turner care ura înalta societate îi plăcea lipsa de formalism de la Petworth. Tot ceea ce a pictat acolo — și pictase destul — strălucește de fericirea eliberării. Unul dintre cele mai încîntătoare tablouri îl reprezintă pe lordul Egremont însoțit de cîini întorcîndu-se pe jos acasă în asfințit de soare cînd umbrele cerbilor se prelungesc pînă departe pe terasă (209). Întîmplător, această piesă vădește în mod limpede preferința lui Turner pentru elipsă ca bază a compoziției. A pictat, de asemenea, și în interiorul casei, plăcîndu-i să înfățișeze și pe ceilalți oaspeți. El le nota de îndată culorile și trăsăturile siluetelor — ca și cum i-ar fi privit o pasăre sau un pește — fără să-și bată capul cu felul în care ar trebui să arate. „Fă ce-ți place": rezultatul a fost *Interior la Petworth* (208), neîndoielnic cea mai liberă pictură din secolul al nouăsprezecelea.

Cred că nu mai încape nici o îndoială că Turner se simțea cel mai în largul său cînd era liber de orice constrîngere și obligație, ceea ce însemna că putea picta cum îi plăcea lui și celor cîtorva

prieteni. Dar, așa cum spuneam în capitolul precedent, el s-a deprins încetul cu încetul să se folosească de noua libertate și în picturile care urmau a fi expuse. Chiar și într-un tablou exponabil prin excelență ca *Șeful calei încărcînd cărbuni noaptea*, pictat în 1834 (183), a recurs la noua gamă coloristică într-un fel în care și-a satisfăcut contemporanii, fără a renunța să fie cu totul personal. În același an întîmplarea i-a furnizat un subiect istoric pe măsura sa — *Incendiul Parlamentului* (210). Toată noaptea și-a petrecut-o făcînd zeci de schițe în acuarelă, iar experiența cîștigată în pictarea măreților apusuri și în realizarea contrastelor dintre cerul aprins și albastrul dealurilor îndepărtate, i-a permis să trateze în același chip subiectul în două splendide și convingătoare pînze. Ambele versiuni ale acestui eveniment istoric se află în muzeele americane, ele figurînd printre foarte puținele opere de artă pentru care cred că ar fi fost justificată reținerea obligatorie în Anglia.

Cele două picturi, expuse în 1835, au fost bine primite; trebuie să admitem însă că prin anii 1840, tablourile expuse de Turner vor fi dat mult de furcă criticilor și membrilor Academiei regale de pictură. Am amintit deja *Vifornița*. Doi ani mai tîrziu apărea cea mai extraordinară dintre pînzele particulare, destinată să devină publică: *Ploaie, abur, viteză* (212). Cred că astăzi oricine recunoaște că ea este una din picturile cardinale ale secolului al nouăsprezecelea, atît din punct de vedere al subiectului cît și al execuției. Să ne reamintim de vremurile cînd oamenii cei mai sensibili, Ruskin înaintea tuturor, socoteau calea ferată drept ceva îngrozitor; lipsa de preciziune din respectivul tablou îl făcea cu totul de neînțeles. Par, deci, să fi fost justificate, douăzeci de ani mai tîrziu, două celebre descrieri ale lui Hazlitt referitoare la pînzele lui Turner: „abur vag colorat" și „portrete ale nimicului, dar foarte fidele". În fapt, cred că avem numai de regretat că Turner nu a pictat mai multe subiecte inspirate din noua eră industrială. Coșurile fumegînde,

furnalele și rotocoalele de negură se potriveau, prin 1840, atît cu stilul cît și cu pesimismul său, în tot cazul mult mai bine decît farmecele însorite ale Mediteranei. El ar fi putut fi, pe lîngă toate celelalte, marele poet al romantismului industrial.

În aceeași vreme Turner a întreprins efortul cel mai hotărît de a stăpîni teoria culorii, citind și adnotînd acea carte deosebit de importantă despre subiectul în cauză, care era *Farbenlehre* a lui Goethe. După cum se știe, Newton afirmase că lumina constă din șapte culori refractate de o prismă și care, combinate, dau albul. Goethe susținea că aceasta nu putea fi adevărat deoarece orice lumină colorată e mai închisă decît lumina incoloră. El credea că lumina albă e simplă și omogenă și se colorează numai cînd trece printr-o substanță opacă. Un mediu opac așezat în fața luminii produce culori calde care devin și mai calde cu cît mediul e mai dens — cerul galben, cerul roșu, soarele roșu de la orizont. Un mediu opac așezat în fața întunericului produce tonuri albăstrii — fumul de țigară în fața unui fundal închis, sau însuși cerul albastru care nu e decît o mare densitate de atmosferă opacă în fața unei întunecimi totale. Era protestul bunului simț împotriva științei, asemănător atacului lui Samuel Butler împotriva lui Darwin. Firește că oamenii de știință l-au susținut pe Newton după cum biologii ortodocși continuă să-l confirme pe Darwin, deși în fiecare dintre cazuri bunul simț a ridicat unele întrebări cărora nu li s-a dat niciodată vreun răspuns. Deoarece teoria lui Goethe se baza mai mult pe experiența vizuală decît pe matematică, Turner a fost deosebit de receptiv față de ea, căci era strîns legată de propria-i muncă de pictor în care multe din cele mai frumoase efecte de culoare fuseseră obținute grație „transparențelor" lui Goethe. Avea destule rezerve față de teoria goetheană, dar în ansamblu părerea și-o exprimase prin cuvintele: „da, împușcătura a fost bună, însă n-a retezat aripile păsării". Bănuiesc că a trimis Academiei

în 1843, ca un fel de tribut, două din cele mai stranii pînze pe care le-a expus. Ele se intitulează *Umbră și întuneric, seara Potopului* (214) și *Lumină și culoare (teoria lui Goethe), dimineața după Potop* (213). Ambele titluri sînt însoțite de cîteva versuri din poemul lui Turner *Speranțe înșelate*. Ideile lui Goethe sînt mai mult sau mai puțin corect ilustrate. Ies însă la iveală alte cîteva obsesii turneriene. Într-o singură privință cele două cazuri sînt afară din comun și anume în caracterul total al vîrtejului sau al vîltorii, formă de compoziție legată în mintea sa de ideea nimicniciei omului, idee care apărea tot mai frecvent în opera lui pe măsură ce el însuși evolua mai vertiginos spre pesimism. „Trăia fără să mai spere", spunea Ruskin în vestitul rezumat de la sfîrșitul *Pictorilor moderni* și nu mai încape îndoială că ambele picturi în discuție sînt viziuni apocaliptice. *Seara potopului*, în ciuda înșiruirii aproape ridicole de animale ce pot fi descoperite în adîncimea compoziției, arătînd ca niște mormoloci într-o baltă, este un coșmar cutremurător și convingător al distrugerii, asemănător cu unul din desenele lui Leonardo reprezentînd *Potopul*. Cît privește *Lumină și culoare*, nu-i prea ușor s-o iei în serios, în parte din pricina subiectului — căci chiar Turner trebuia să fi știut că Moise nu era de față în dimineața de după Potop — totuși introducîndu-l pe Moise, îmi închipui că a fost fascinat, ca mulți alți exploratori ai subconștientului, de simbolul șarpelui de aramă [*Numeri*, 21, 6—9, *n.t.*] din care a făcut mica cheie a compoziției lui centripete. Tabloul este nereușit și pentru că există o contradicție fundamentală între culorile galben și oranj, pe de o parte, — ele exprimînd bucuria omenirii de a fi fost izbăvită — și mișcarea în vîrtej, pe de alta, care sugerează că în străfunduri nu e totul în ordine în privința viitorului spiței umane; de fapt pasajul din *Speranțe înșelate*, tipărit în catalog, confirmă că acesta din urmă era sensul real pe care Turner îl dăduse tabloului.

Soarele reapărut usca noroiul încă umed, cu bășici,
Iar pulberea de apă din lumina ca niște prisme reflecta
Pămîntul și pierdutele-i contururi, speranța prevestind-o, trecătoare,
Ca gîza verii ce se naște, zboară, cade, moare.

Versurile, nu de cel mai pur lirism, sînt frapant turneriene.

Prin anii 1840, interesul lui Turner s-a deplasat de la apusuri spre răsărituri. Splendidele explozii strălucitoare produse la Petworth au făcut loc contemplației mai palide, mai delicate și mai misterioase. Răsăritul diferă de apus pentru că în locul contrastului dintre pămînt și cer, cețurile care se ridică de pe apă sau de pe pămîntul răcoros unesc primul plan cu cerul. Întreaga reprezentare devine o țesătură continuă de lumină în care puținele obiecte ce se detașează îmbracă culori de refracție de o deosebită subtilitate, culori care nu au existență de sine stătătoare ci sînt un fel de necesitate optică aflată în relație cu aspectul translucid al întregului. Către sfîrșitul vieții, Turner poseda mai multe case astfel dispuse încît să poată vedea soarele răsărind deasupra apei fie la o cotitură a Tamisei, fie pe coasta Kent-ului. N-a scăpat niciodată nici un răsărit, așa încît momentele de visare coincideau în realitate cu cele în care se trezea. Un exemplu al modului în care respectiva îmbinare putea să-i înrîurească viziunea este *Castelul Norham* (215). Turner l-a pictat de mai multe ori în decursul vieții, iar primele versiuni conțin o serie de detalii recognoscibile. Totuși, ca aspect general, ele sînt mult mai artificiale decît viziunea complet eliberată. Puternica impresie de adevăr a versiunii finale se datorează încrederii instinctive în folosirea echivalențelor de culoare în locul amănuntelor observate direct. Faptul presupune, de asemenea, o desăvîrșită realizare a zonelor de tranziție: accentele principale nu sînt în realitate culo-

rile strălucitoare, ci acelea care devin strălucitoare prin poziția lor.

În comparația dintre miniatura persană și acuarela lui Turner, Ruskin întreabă: „Ce plăcere îi provoca culoarea domolită care e asemenea cafeniului unei frunze moarte? Dar cenușiul rece al dimineții, dar unica floare albă printre stînci?" Răspunde printr-un rezumat epic al întîmplărilor și impresiilor din viața pictorului care au contribuit la formarea lui spirituală. În acest caz ca și în altele, Ruskin este incapabil să demonstreze că culoarea este ceea ce Matthew Arnold spunea despre poezie și anume un mod de interpretare a vieții. Culoarea frumoasă, ca și orice lucru aflat în legătură cu experiențele semiconștiente ale vieții noastre zilnice, trebuie să oglindească propriul nostru simț al valorilor; acesta asigură baza tuturor observațiilor noastre. El alcătuiește, pentru a ne exprima astfel, structura coloristică a intelectului unui pictor în care artistul încastrează deliciile tuturor percepțiilor.

Turner învederează că percepțiile marilor coloriști nu sînt aceleași cu ale orelor noastre obișnuite de veghe; aproape toți cei care au scris despre operele lui au socotit aceste percepții drept visuri. Cuvîntul nu mai este însă potrivit: începînd din secolul al nouăsprezecelea el și-a schimbat conotațiile. Starea de extaz, de hipersensibilitate a unui mare colorist se situează între vis și realitate. Am convingerea că numeroase dintre cele mai emoționante lucrări ale lui Turner au fost realizate în amintita stare de extaz oniric pe care îl atestă nu numai culoarea lor ci și conținutul. Aici, ca și aiurea, eliberarea culorii de care a dat dovadă Turner a însemnat un triumf al iraționalului, așa cum de fapt au fost toate manifestările artistice ale romantismului.

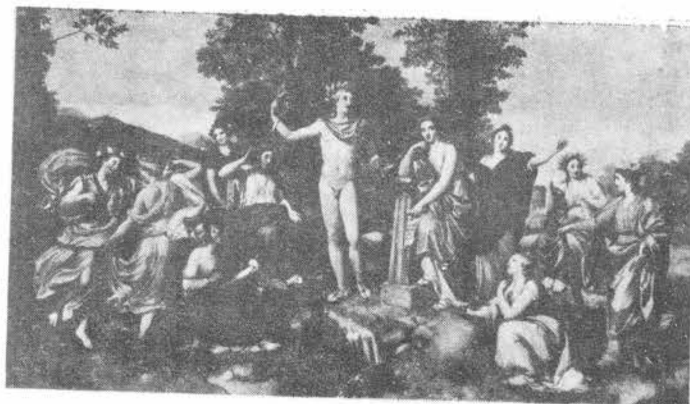
I

DAVID

1. *Autoportret*. Luvru, Paris



2. Rafael Mengs, *Parnasul*, Vila Albani, Roma



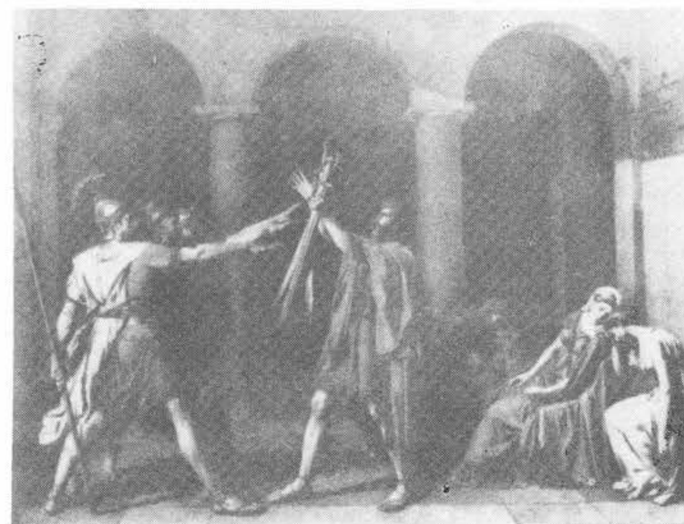


3. *Contele Potocki călare*, Muzeul național, Varșovia



4. *Belizarius recunoscut, pe cînd primea pomana unei femei, de către un soldat care servise sub comanda lui*. Muzeul de arte frumoase, Lille

5. *Jurămîntul Horațiilor*. Luvru, Paris



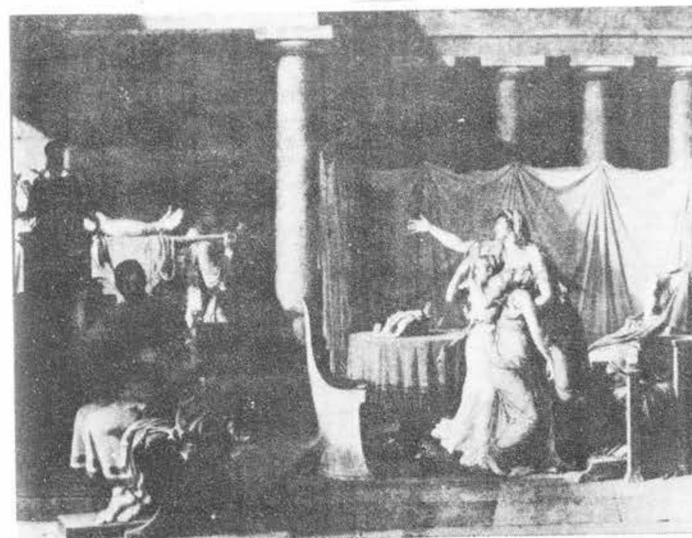


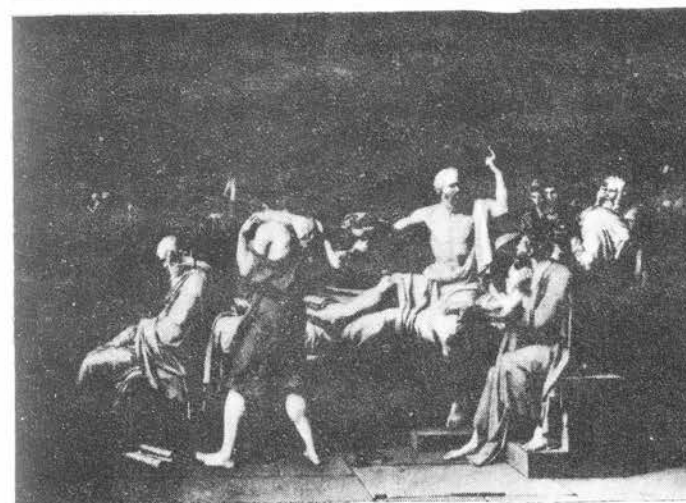
6. Poussin. *Răpirea sabinelor*. Luvru, Paris

7. Poussin, *Testamentul lui Eudamidas*. Muzeul orăşenesc de artă, Copenhaga



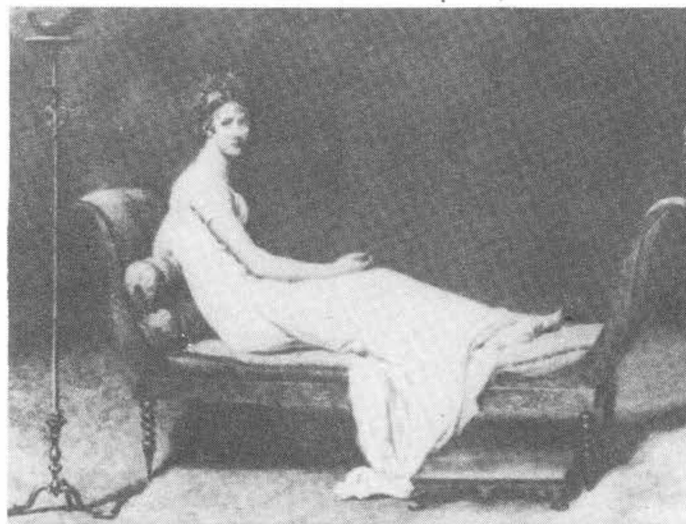
8. *Lictorii aducîndu-i lui Brutus cadavrele fiilor săi*. Luvru, Paris





9. *Moartea lui Socrate*. Muzeul Metropolitan, New York

10. *Doamna Récamier*. Luvru, Paris



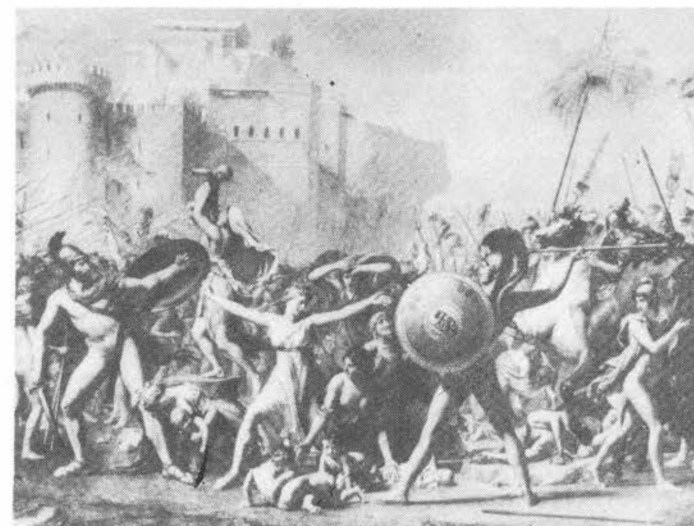


11. *Moartea lui Marat*. Muzeul de arte frumoase, Bruxelles



12 şi 13. *Domnul Sériziat* şi *Doamna Sériziat*. Luvru, Paris





14. *Sabinele aruncindu-se între luptători pentru a face pace*. Luvru, Paris



15. *Sabinele aruncindu-se între luptători pentru a face pace* (detaliu). Luvru, Paris

16. *Doamna Verninac*. Luvru, Paris





17. *Napoleon trecînd Alpii*. Muzeul naţional. Malmaison

18. *Leonida la Termopile*. Luvru, Paris

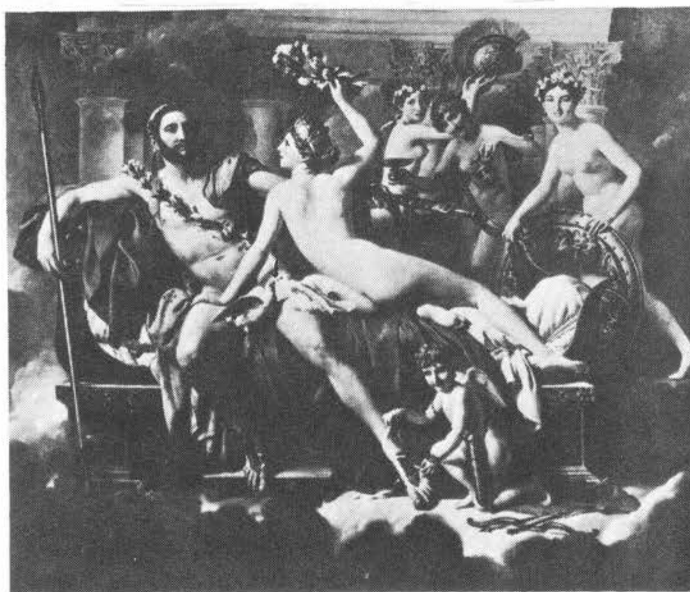




19. *Pius al VII-lea*. Luvru, Paris



20. *Doamna Tangry şi fetele ei.* Luvru, Paris

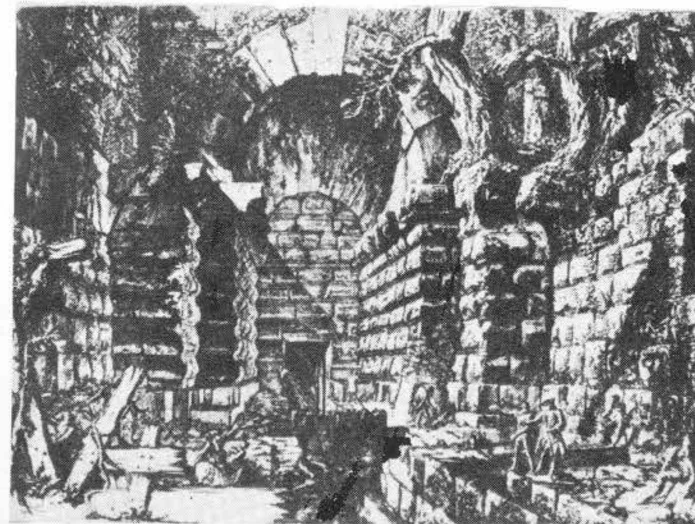


21. *Marte dezarmat de Venus.* Muzeele regale, Bruxelles

II
PIRANESI

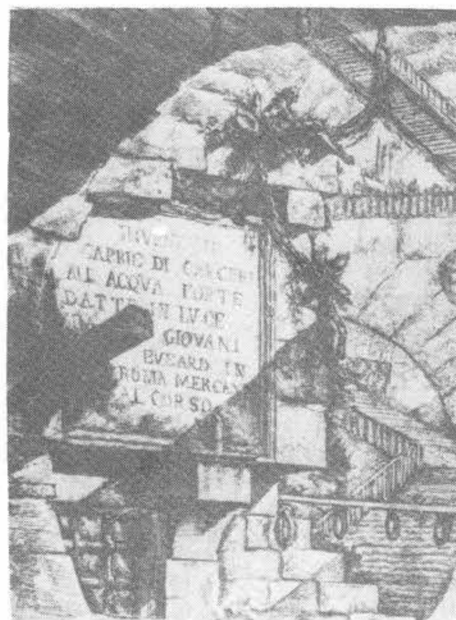


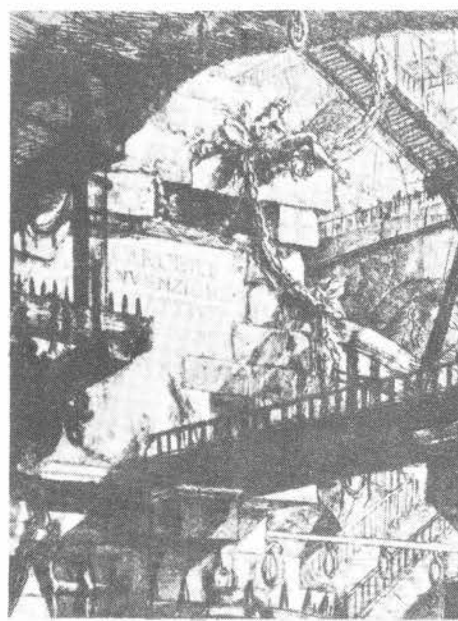
22. *Autoportret* (gravură)



23. *Inspectarea gurii de evacuare a lacului Albano* (gravură)

24. *Temnițele imaginare*, pagina de titlu a ediției princeps din 1750



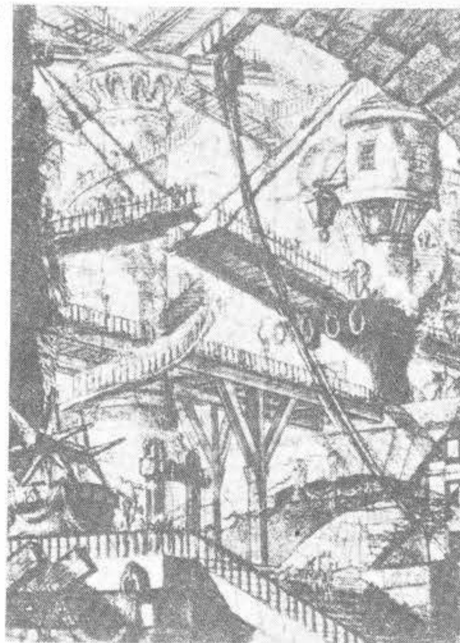


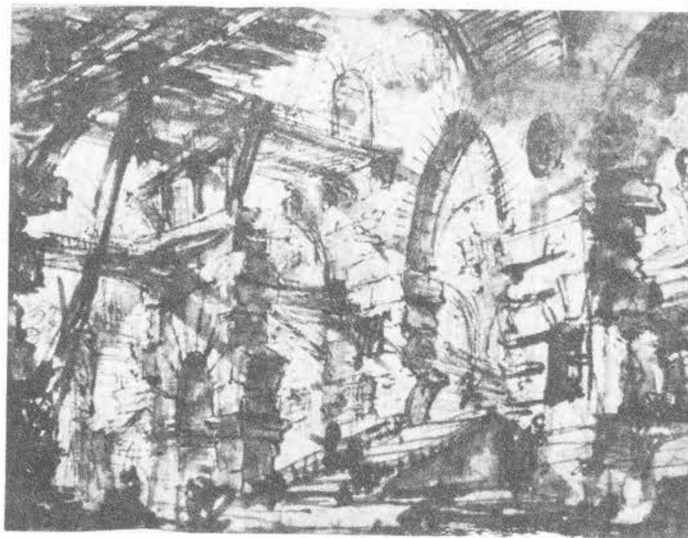
25. *Temnițele*, pagina de titlu a ediției a doua din 1760



26. *Temnițele*, planșa a VII-a, ediția princeps

27. Planșa a VII-a ediția a doua

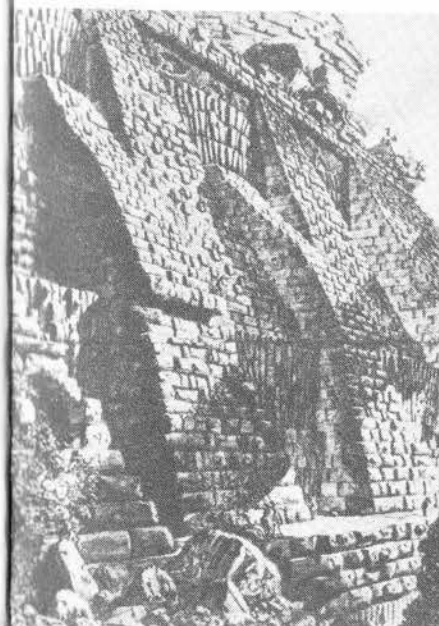




28. Desen arhitectural. British Museum, Londra

29. *Vederea templului lui Jupiter* (gravură)

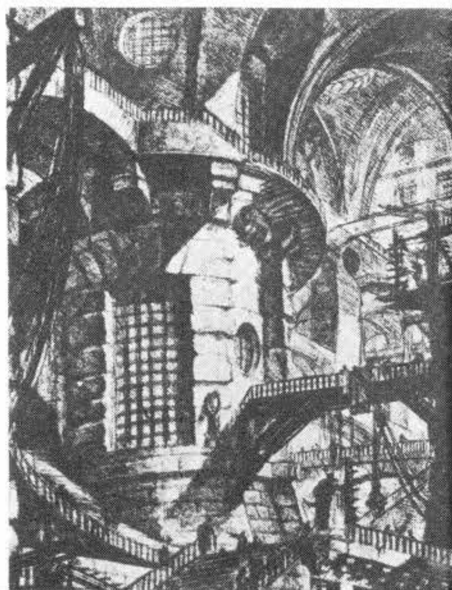




30. *Cheiul lui Hadrian* din *Antichitățile romane*

31. Una din planşele adăugate *Temniţelor* în ediţia din 1760

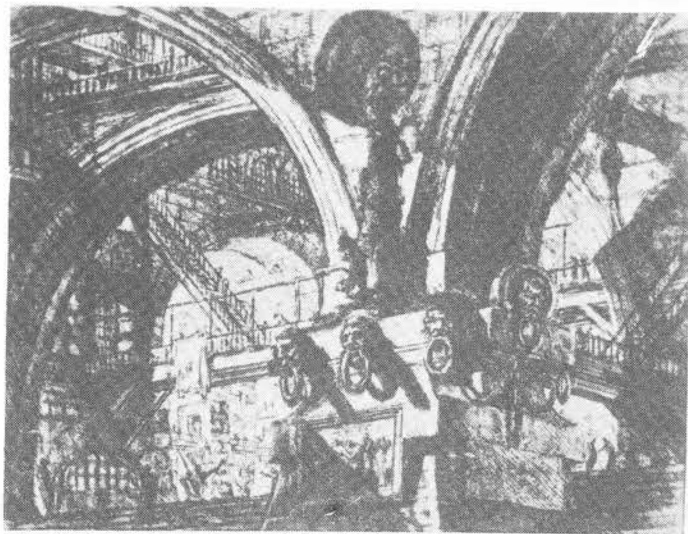




32. *Temniţele*, planşa a III-a a ediţiei a doua

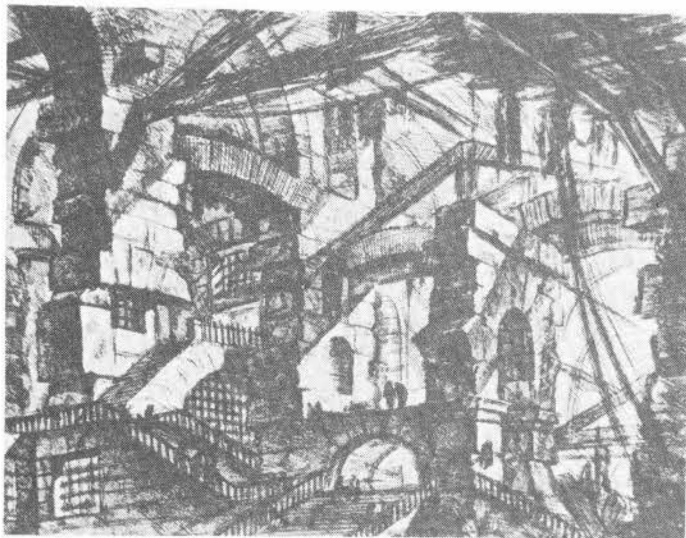


33. Gara din strada Liverpool (fotografie)



34. *Temnițele*, planșa a XV-a, ediția princeps

35. *Temnițele*, planșa a XIV-a, ediția princeps



36. Sergel, *Îndrăgostiți* (desen). Muzeul național, Stockholm



37. *Cele trei vrăjitoare* din *Macbeth*. Kunsthaus, Zürich

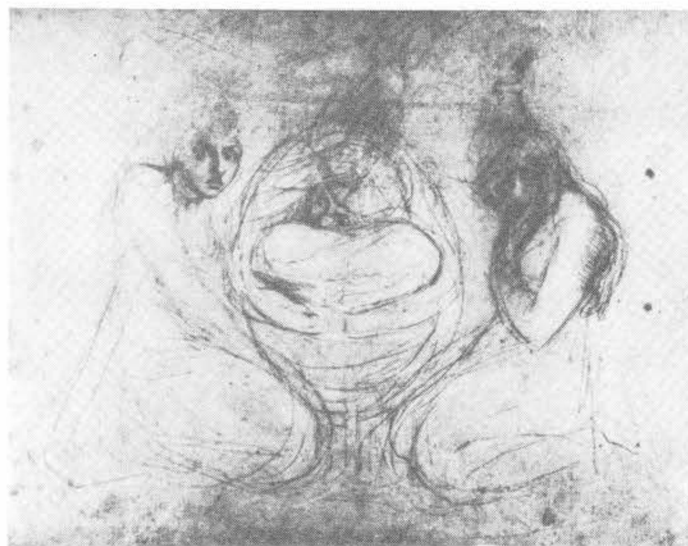
38. *Lady Macbeth apucînd pumnalele*. Galeria Tate, Londra







39. *Tezeu și Minotaurul* (desen)



40. *Frica*. Kunsthaus, Zürich



41. *Cosmarul*. Muzeul Goethe, Frankfurt

42. *Polifem*. Colecţie particulară, Elveţia



43. *Gigant* (monotip). Muzeul Metropolitan, New York





44. *Iarnă*. Prado, Madrid



45. *Paiața*. Prado. Madrid



46. *Autoportretul pictorului lucrind*. Colecție particulară. Madrid



47. *Carol al III-lea.* Colecţie particulară, Spania

48. *Marchiza de Pontejos.* Galeria naţională de artă, Washington

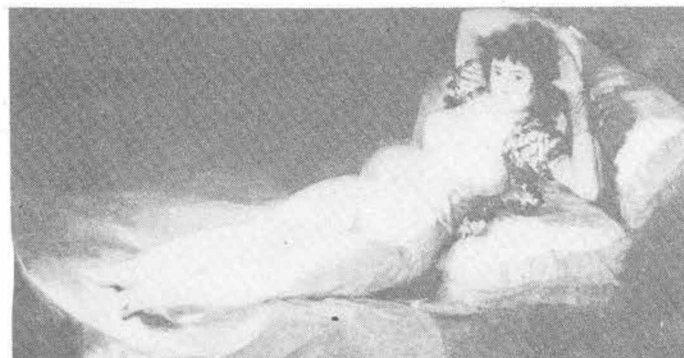




49. *Ducesa de Alba.* Societatea de hispanologie din America, New York

50. *Maja desnuda*, Prado, Madrid





51. *Maja vestuda*, Prado, Madrid



52, 53. Pagina de titlu a *Capriciilor* şi desenul acesteia. Prado, Madrid



54. *Regele Carol al IV-lea al Spaniei și familia sa.* Prado, Madrid





55. Detaliu din ilustrația 54

56. *Contesa de Chinchon*. Colecție particulară, Spania

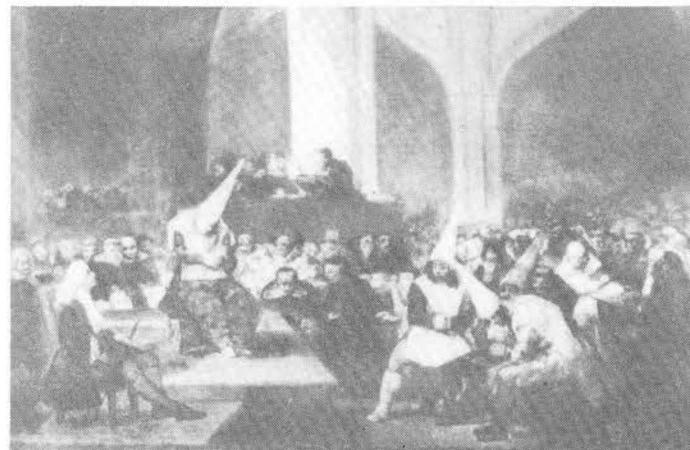




57. *Procesiunea flagelanților*. Academia San Fernando, Madrid

58. *Tribunalul Inchiziției*. Academia San Fernando, Madrid

59. Detaliu de pe cupola bisericii Sfîntul Antonio de la Florida, Madrid





60. Detaliu de pe cupola bisericii Sfîntul Antonio de la Florida, Madrid.







61. „*De ce?*", *Dezastrele războiului*, planșa 32. Prado, Madrid

62. *3 mai 1808*. Prado, Madrid



63. *Femei tinere*. Muzeul de arte frumoase, Lille

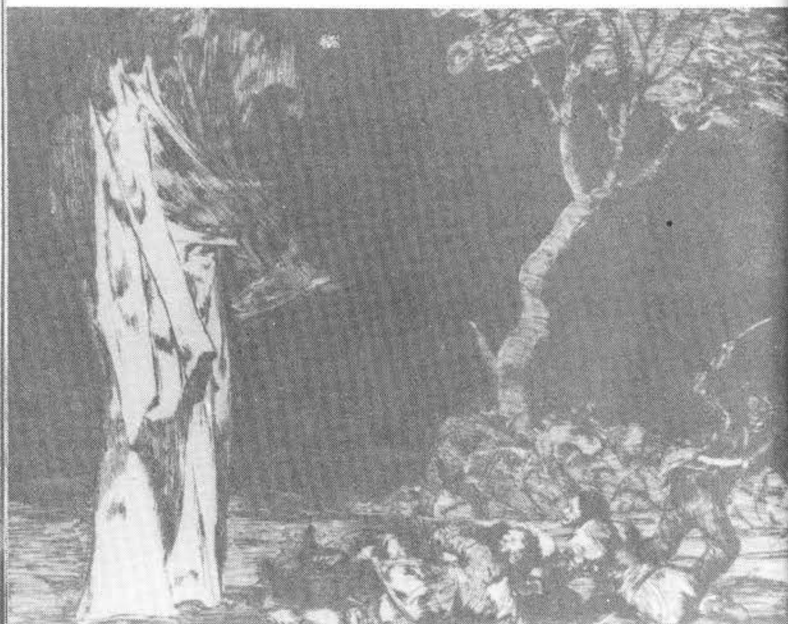
64. „Stranie nebunie", *Varia*, planşa 3





65. *Femei bătrîne*. Muzeul de arte frumoase, Lille

66. „Nebunia fricii", *Varia*, planşa 2



67. *Culesul viei*. Prado, Madrid



68. *Capricii*, planşa 63





69. *Saturn devorîndu-şi copiii*. Prado, Madrid



70. Vicente López, *Portretul lui Goya la vîrsta de optzeci de ani*. Prado, Madrid



71. *Pelerinaj la San Isidoro*. Prado, Madrid

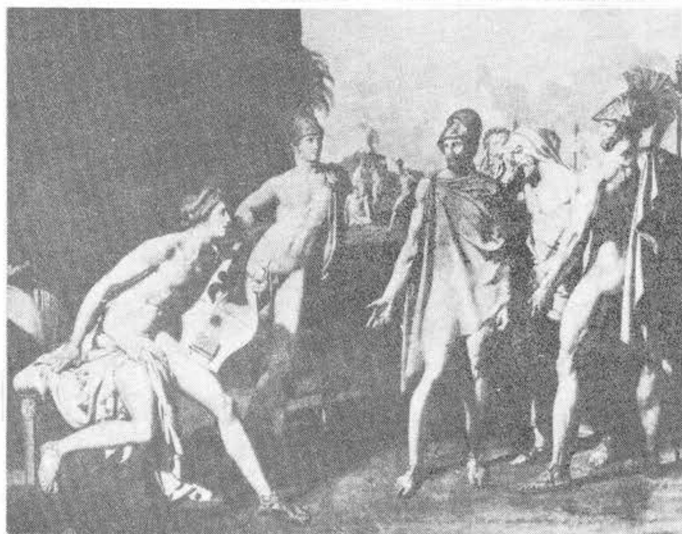
72. *Pelerinaj la San Isidoro* (detaliu)



IV
INGRES I



73. *Autoportret.* Muzeul Condé, Chantilly



74. *Solii lui Agamemnon trimiși să-l impace pe Ahile pe care-l găsesc în cort, împreună cu Patrocle, cîntînd faptele eroilor.* Școala națională de arte frumoase, Paris.

75. *Romulus cuceritorul Acronului.* Școala națională de arte frumoase, Paris





76. *Napoleon I pe tronul imperial.* Muzeul armatei, Paris

77. David, *Napoleon in cabinetul de lucru.*
Colecția Samuel H. Kress, Galeria națională de artă. Washington





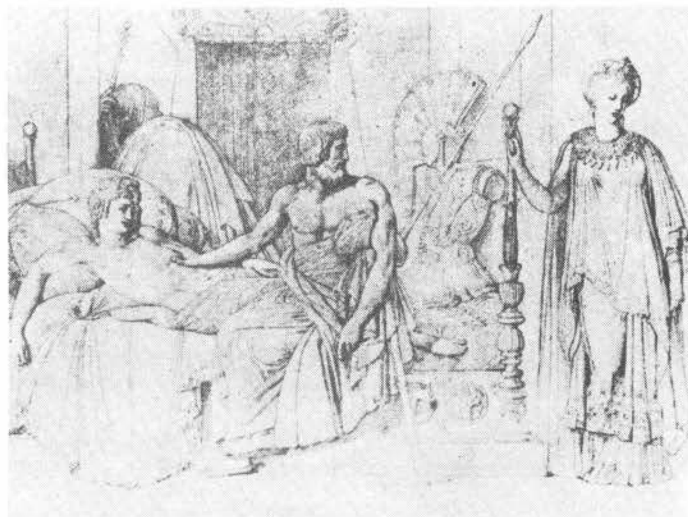


78. Flaxman. Ilustrații la Hesiod



79. *Venus rănită de Diomede.* Colecție particulară

80. *Stratonice și Antiohus* (desen). Luvru, Paris





81. *Domnișoara Rivière* Luvru, Paris



82. *Domnul Granet* Muzeul Granet, Aix-en-Provence



83. *Doamna Devauçay* Muzeul Condé, Chantilly

84. *Apoteoza lui Homer*. Luvru, Paris



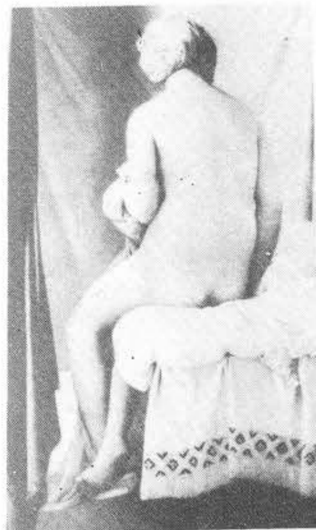


85. *Femeie îmbăindu-se*. Muzeul Bonnat, Bayonne

86 *Doamna Rivière*. Luvru, Paris



87. *Baigneuse de Valpinçon.* Luvru, Paris



88. *Venus Anadyomene.* Muzeul Condé, Chantilly

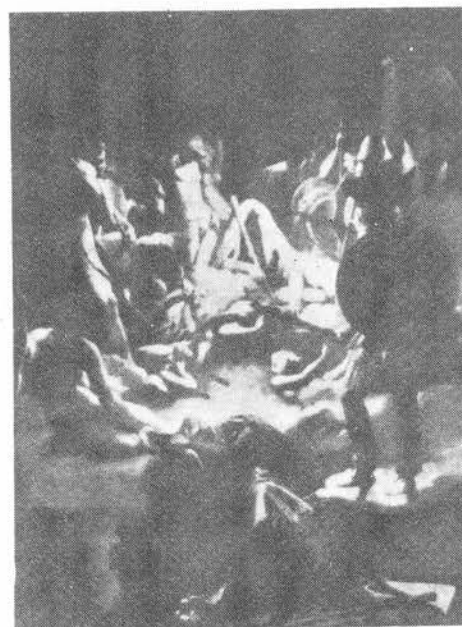




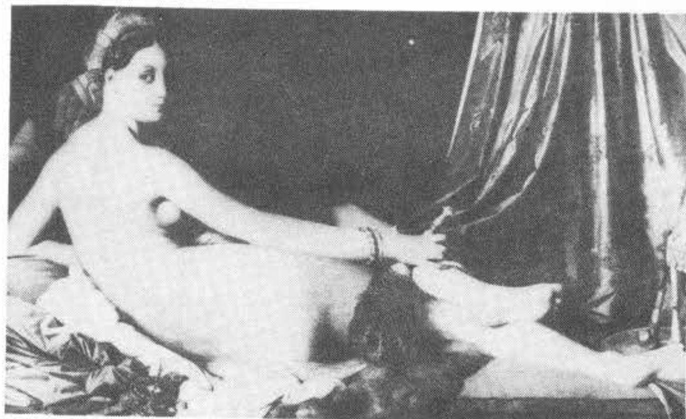
89. *Oedip dezlegind ghicitoarea Sfinxului.* Luvru, Paris

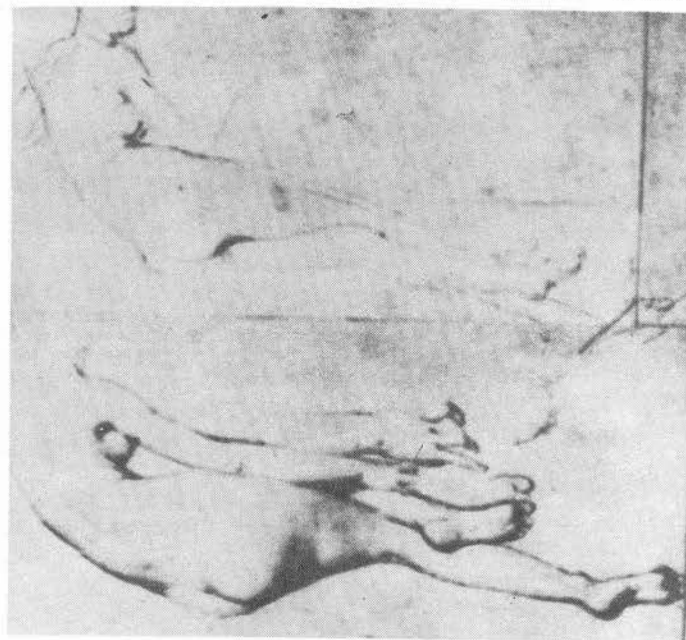


90. *Jupiter și Tetis.* Muzeul Granet, Aix-en-Provence



91. *Visul lui Ossian.* Muzeul Ingres, Montauban





92. *Marea odaliscă.* Luvru, Paris
93. Desen pentru *Marea odaliscă.* Luvru, Paris



94. *Familia Stamaty* (desen). Luvru, Paris



95. *Domnişoarele Montagu* (desen). Colecţie particulară

96. *Familia Forestier* (desen). Luvru, Paris





97. *Paganini* (desen). Luvru, Paris



98. Desen pentru tabloul din ilustrația 99. Muzeul Ingres, Montauban



99. *Hristos dind cheile sfintului Petru.* Muzeul Ingres, Montauban

100. *Augustus ascultîndu-l pe Vergilius citind Eneida.* Muzeul de arte frumoase, Bruxelles. Cunoscut şi sub numele *Tu Marcellus eris* (Tu vei fi Marcellus).

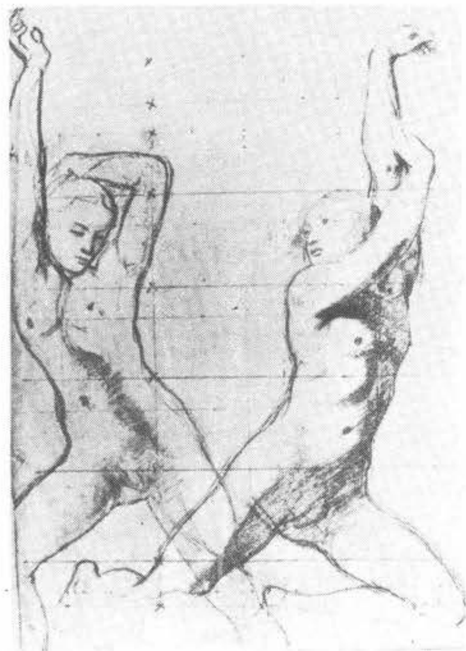




101. *Doamna d'Haussonville.* Colecţia Frick, New York

102. *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea.* Muzeul Ingres, Montauban

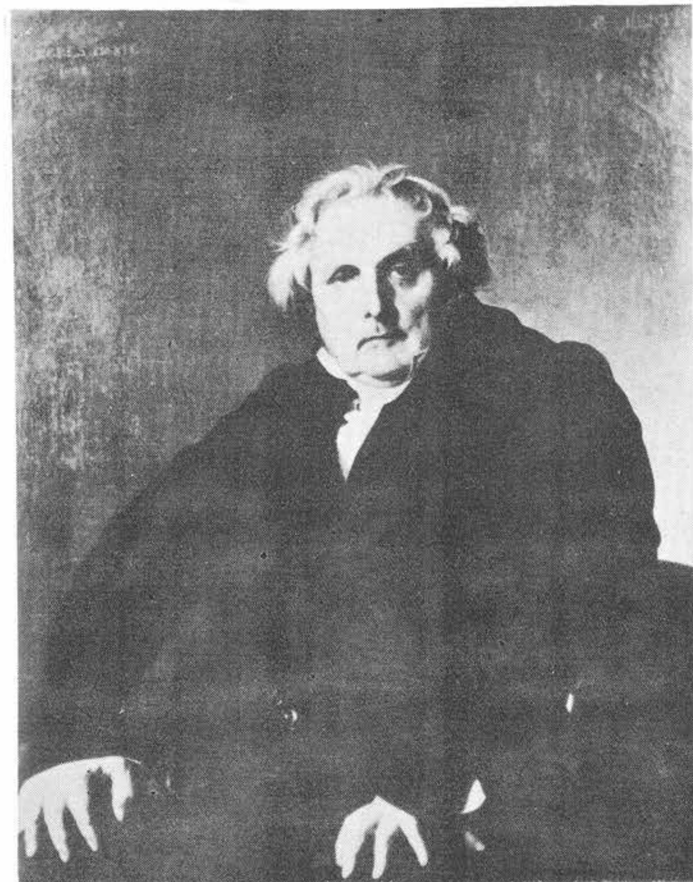




103. Desen pentru tabloul din ilustrația 102. Muzeul Ingres, Montauban



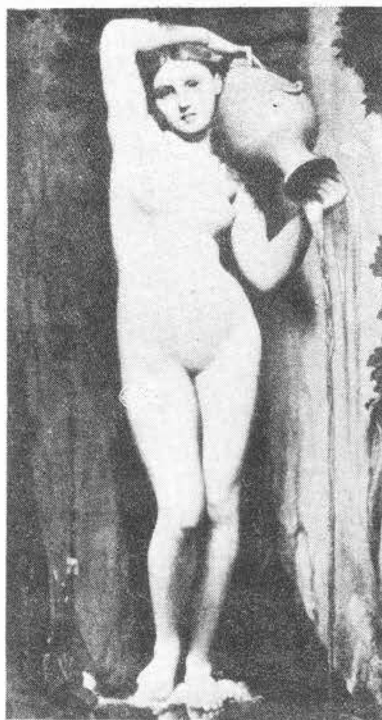
104. *Doamna Moitessier*. Galeria națională, Londra



105. *Domnul Bertin*. Luvru, Paris



106. *Doamna Reiset.* Muzeul de artă Fogg, Cambridge, Massachusetts

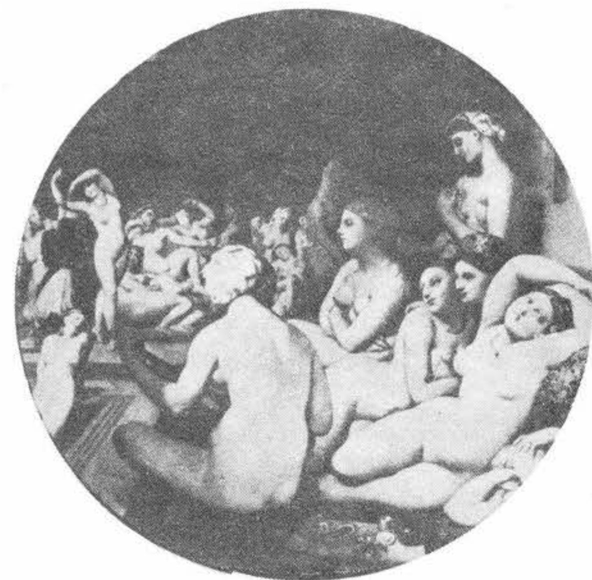


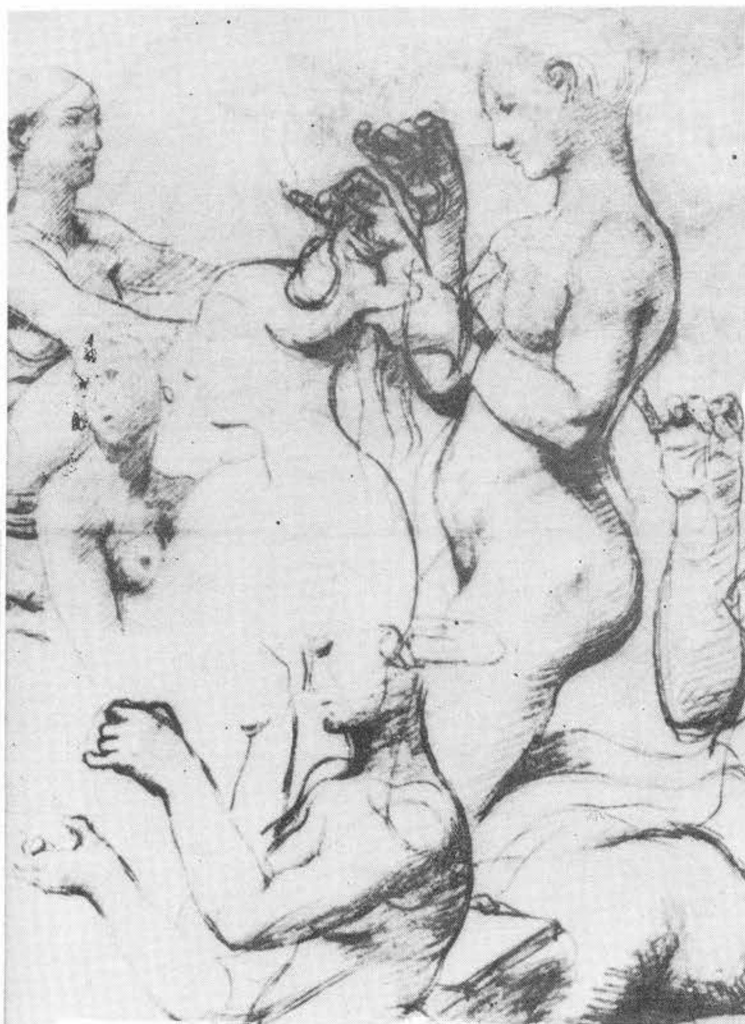
107 *Izvorul.* Luvru, Paris

108. *Odaliscă cu sclavă.* Galeria de artă Walters, Baltimore

109. *Baia turcească.* Luvru, Paris



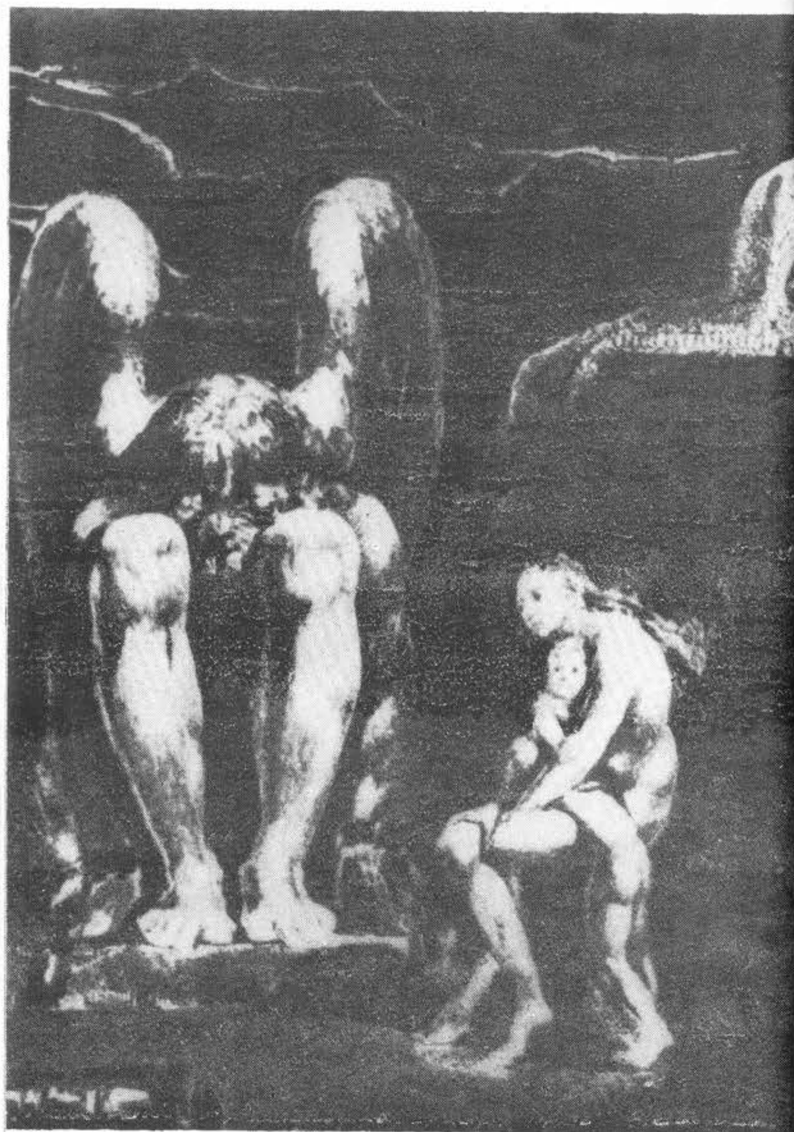




110. Desen pentru *Baia turcească*. Luvru, Paris

111. *Vesela zi, (Dansul Albionului)*

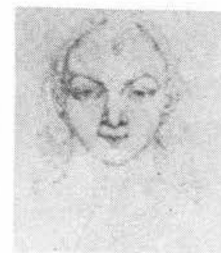




112. Pagină din *America*

113. *Spiritul unui purice*

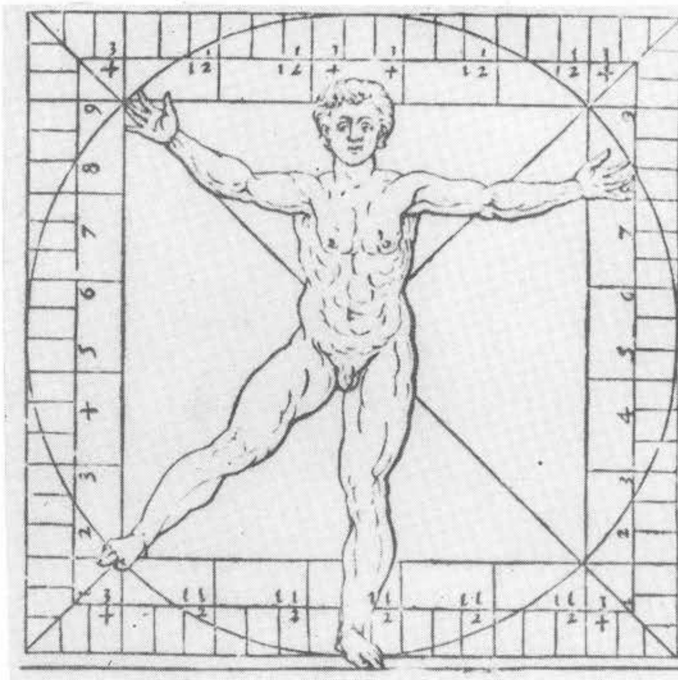




114. *Viziunea unui cap.* „Omul care l-a învățat pe Blake să picteze"



115. *Vesela zi* (gravură)



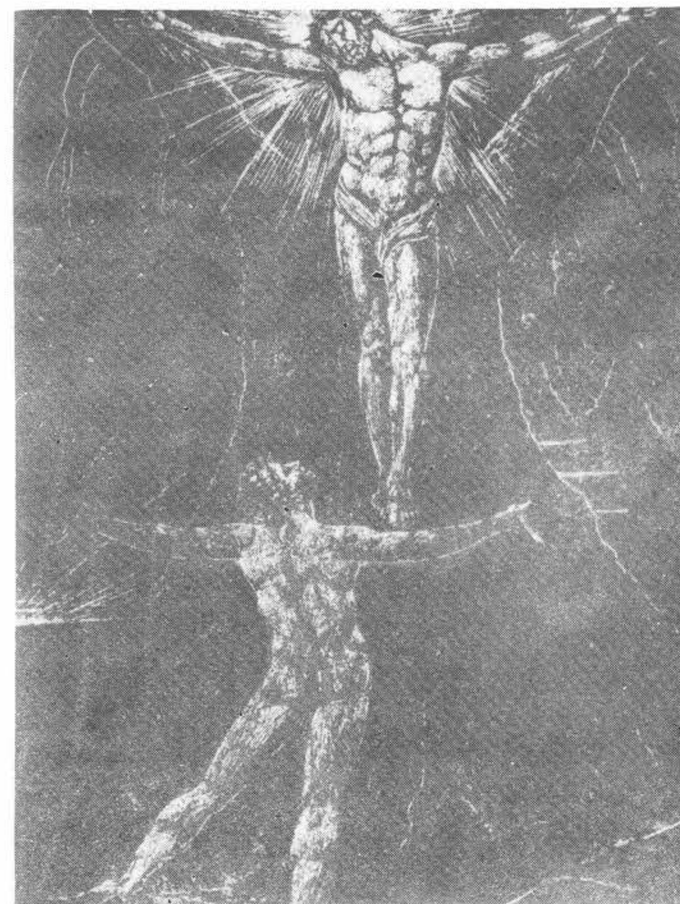
116. „Omul vitruvian" din *Arhitectura* lui Scamozzi

117 şi 118. Două gravuri ale unui bronz din *Antichităţile de la Herculanum*





119. „Albion adorindu-l pe Hristos crucificat" din *Ierusalim*





120. *Iosif dir Arimatea printre stîncile Albionului*



121. *Sfîntul Mihail.* Muzeul de artă Fogg, Cambridge, Massachusetts



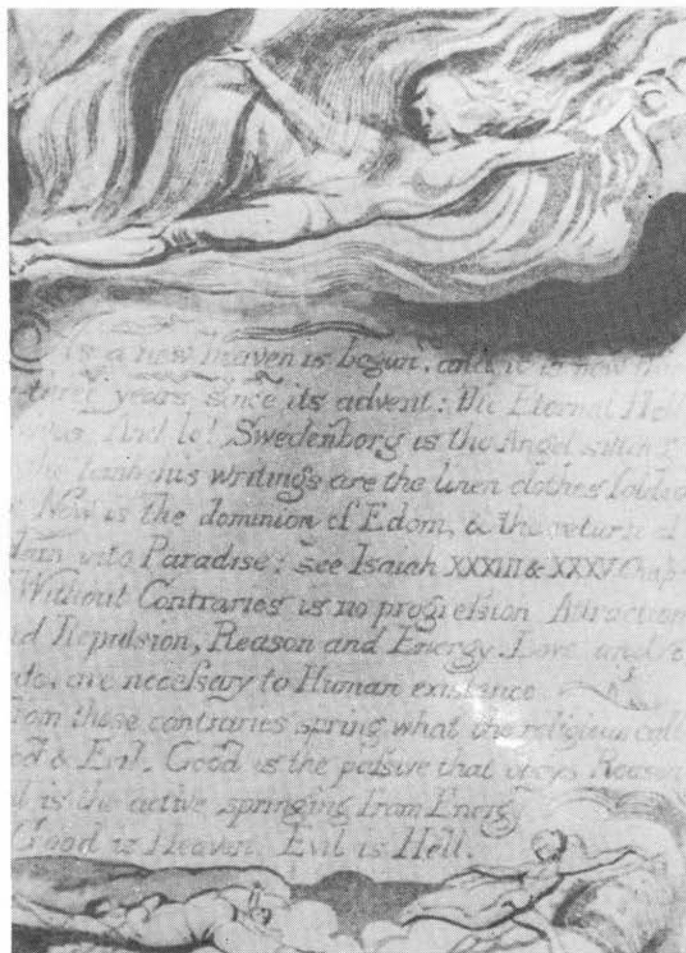
122. Inițială din biblia de la Winchester

123. Pagină de titlu din *Cîntecele nevinovăției*

124. Pagină de titlu din *Cartea lui Thel*







125. Pagină din *Nuntirea raiului cu iadul*



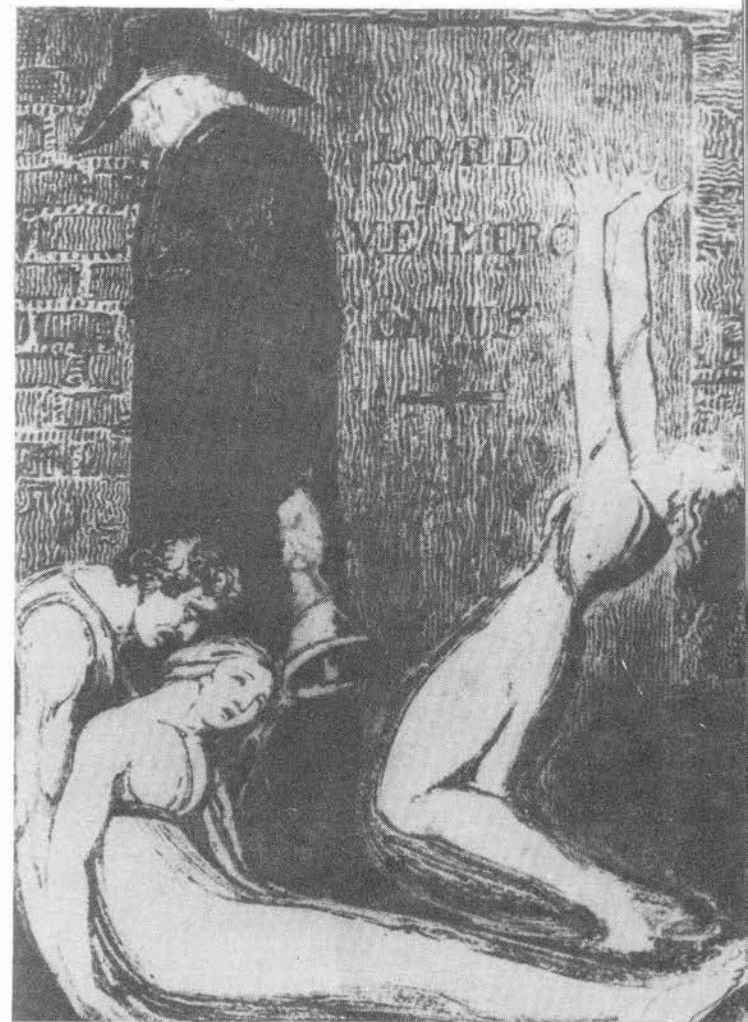
126. Ilustrație din *Viziunile fiicelor Albionului*



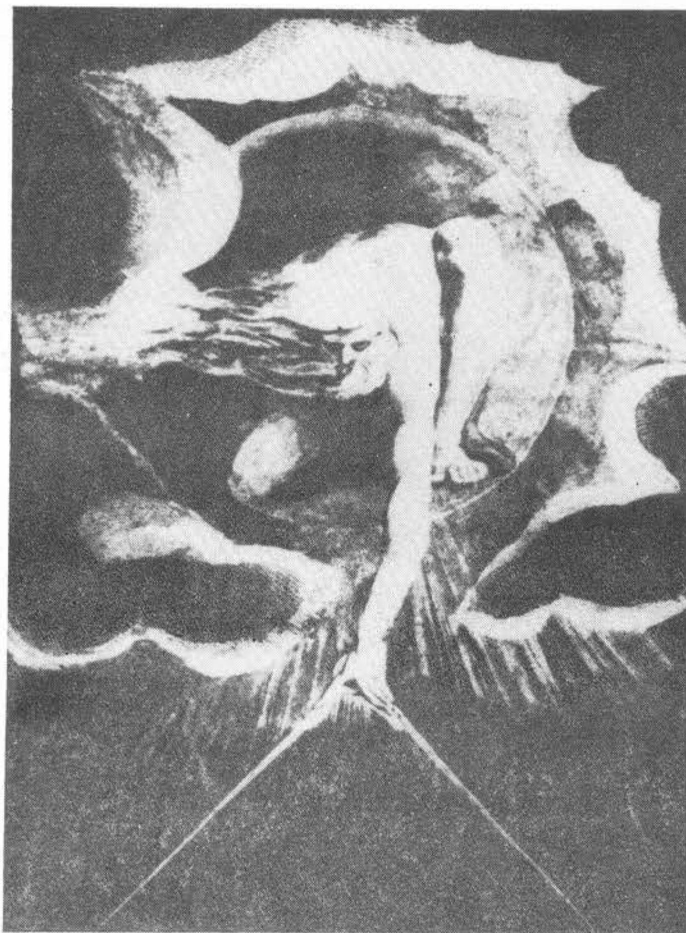
127. Ilustrație din *Expediție împotriva negrilor răsculați din Surinam* de Steadman

128. „Urizen“ din *Urizen*





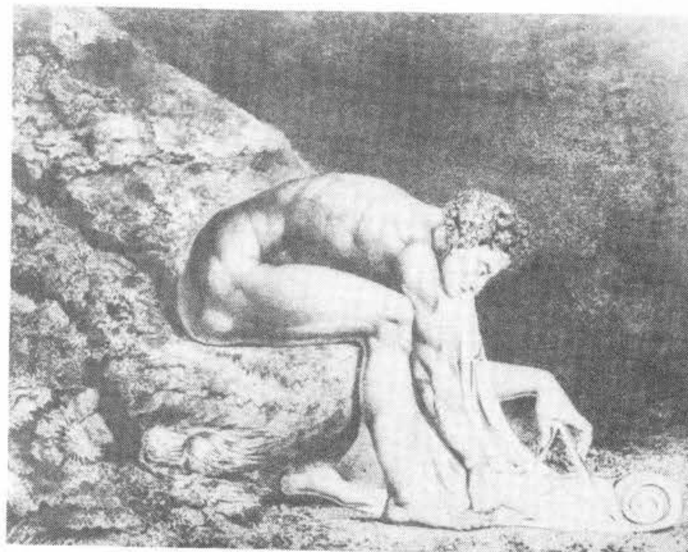
129. „Ciuma“ din *Europa*



130. *Strămoșul zilelor*

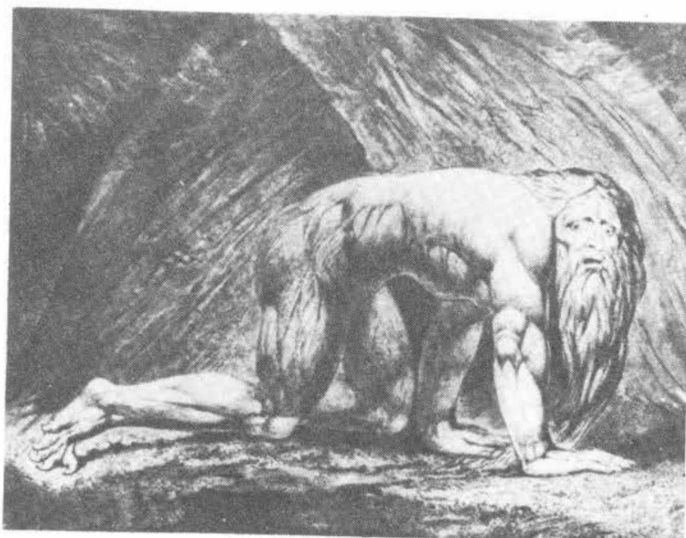
131. *Dumnezeu, marele arhitect* (ilustrație de manuscris). Biblioteca națională a Austriei, Viena





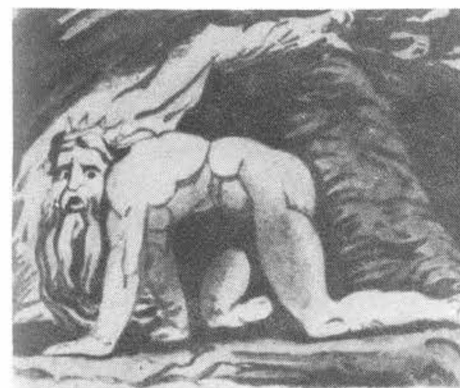
132. *Newton.*
Galeria Tate, Londra

133. *Nabucodonosor.*
Galeria Tate, Londra

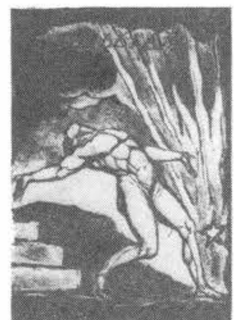


134. *Vircolacul,*
desen pe un
manuscris al
lui Rossetti





135. „Aceeaşi lege
pentru leu şi bou
înseamnă oprimare".
Pagină din
*Nunlirea raiului
cu iadul*





136. Pagină din *Milton*
137. „Vulturul inspiraţiei" din *Milton*



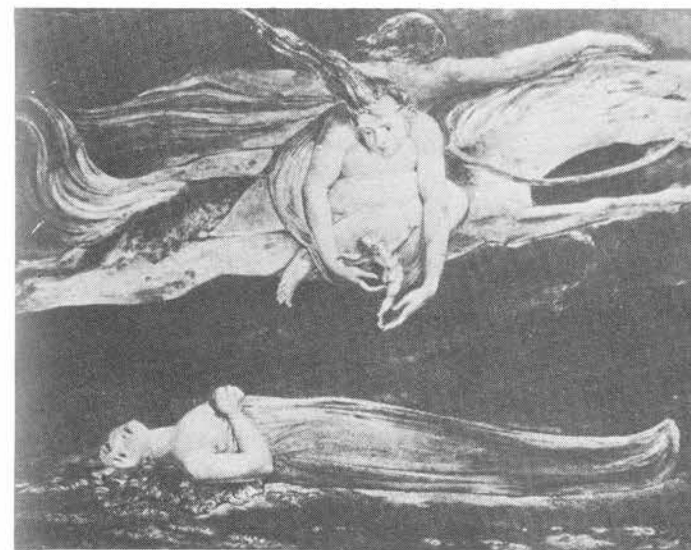
138. Pagină din *Iov*, „Atunci Domnul răspunse lui Iov dintr-un vîrtej de vînt"

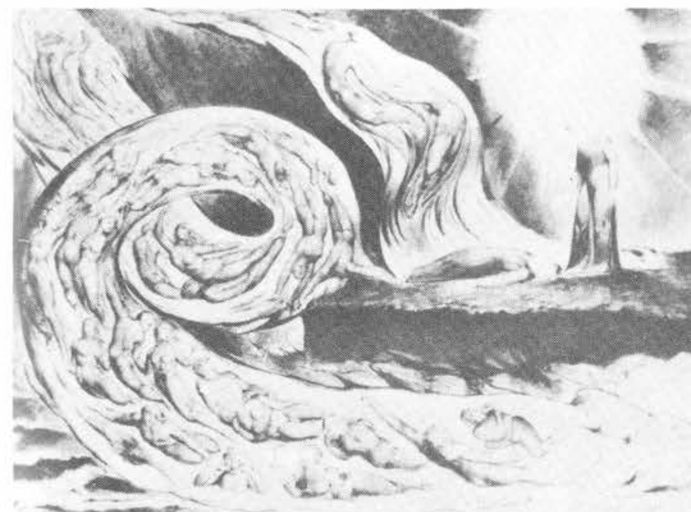


139. *Sf. Petru, sf. Toma, Beatrice și Dante deasupra cărora se pogoară sf. Ion.* Ilustrație la *Infernul* lui Dante. British Museum, Londra

140. *Mila.* Ilustrație la *Macbeth.* Galeria Tate, Londra

141. *Vîrtejul îndrăgostiților.* (Ilustrație la *Infernul* lui Dante). Galeria de artă din Birmingham

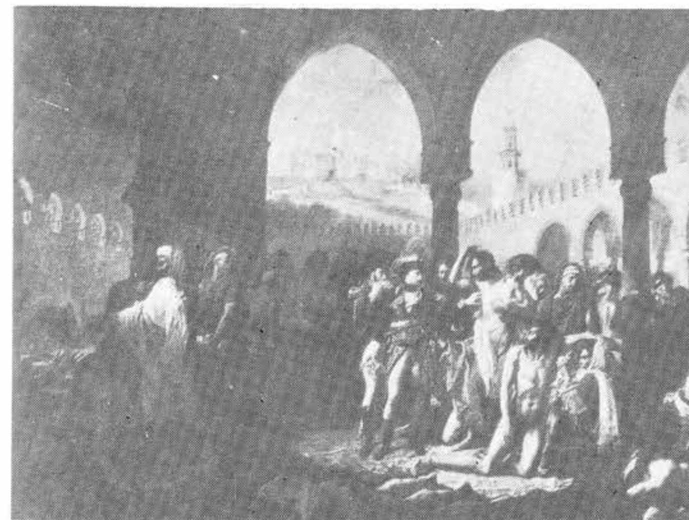






142. Gros, *Napoleon pe cimpul de luptă de la Eylau* (detaliu). Muzeul de arte frumoase, Nantes

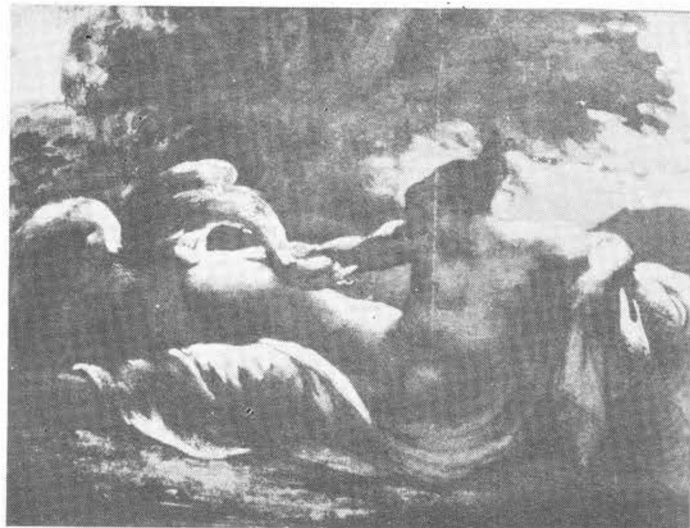
143. Gros, *Bonaparte vizitînd victimele ciumei bubonice*. Luvru, Paris



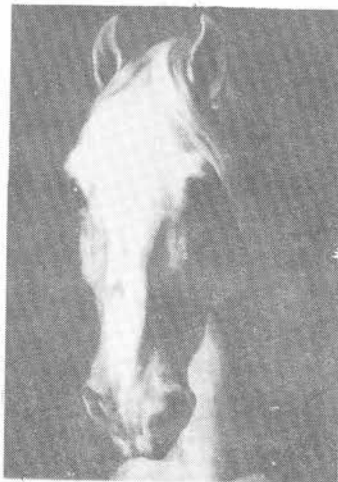


144. *Cuirasier şarjind.* Muzeul de arte frumoase, Rouen

145. *Leda și lebăda* (desen). Luvru, Paris



146. *Capul unui cal alb.* Luvru, Paris

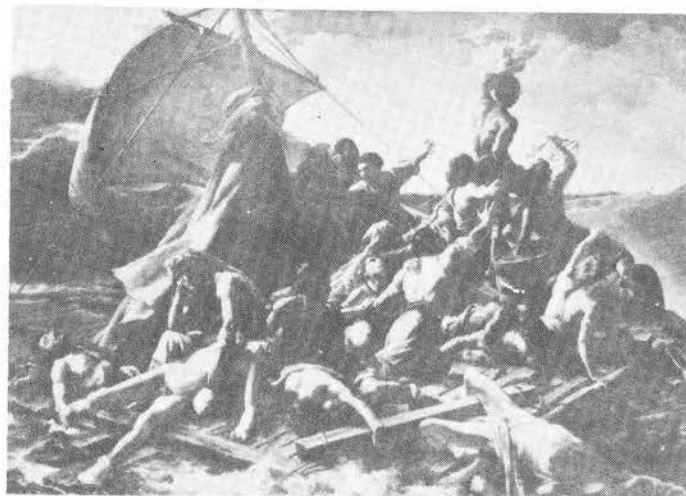




147. *Portretul unui tînăr.* Muzeul de artă Kimbell, Fort Worth

148. *Pluta Meduzei.* Luvru, Paris

149. Studiu pentru *Pluta Meduzei.* Luvru, Paris







150. *Jamar în atelierul său*. Luvru, Paris



151. Ward, *Leoaică cu un bîtlan*. Muzeul de artă Ponce, Porto Rico

152. Stubbs, *Leu atacînd un cal*. Galeria Tate, Londra

153. Scenă englezească (litografie)





154. Scenă englezească (litografie)



155. *Cap tăiat* (detaliu). Muzeul național, Stockholm





156. *Nebuna*. Muzeul de arte frumoase, Lyon



157. *Sclavi* (desen)

158. *Nebun*. Muzeul de arte frumoase, Gand





159. *Nebună*. Luvru, Paris

VIII
DELACROIX



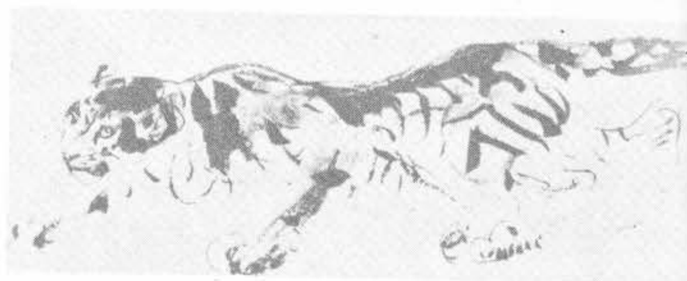
160. *Autoportret*.
Luvru, Paris

161. *Ovidiu printre sciţi*. Galeria naţională, Londra



162. *Autoportret ca Hamlet*.
Luvru, Paris,





163. *Tigri* (desene)



164. *Dante şi Vergilius trecînd Styxul.* Luvru, Paris





165. *Orfană într-un cimitir.* Luvru, Paris



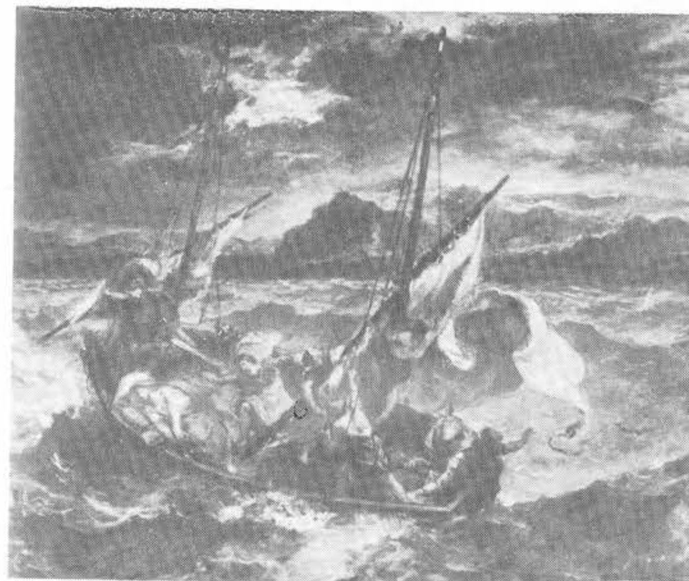
166. *Paganini.* Colecţia Phillips, Washington



167. *Masacrul din Chios*. Luvru, Paris



168. *Moartea lui Sardanapal*. Luvru, Paris



169. *Marea Galileii*. Galeria de artă Walters, Baltimore

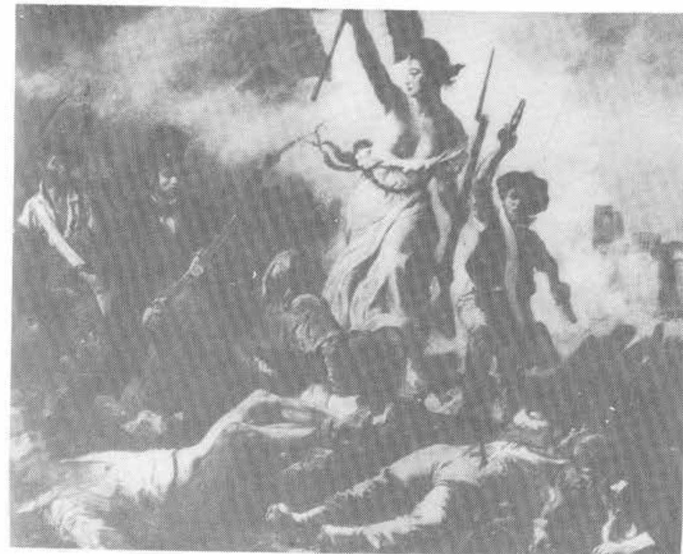




170. *Moartea lui Sardanapal* (detaliu), Luvru, Paris

171. *Armăsar alb speriat de fulger.* Muzeul de arte frumoase, Budapesta

172. *Libertatea călăuzind poporul.* Luvru, Paris





173 *Sultanul din Maroc.* Muzeul Augustinilor, Toulouse

174. *Femeile din Alger*. Luvru, Paris



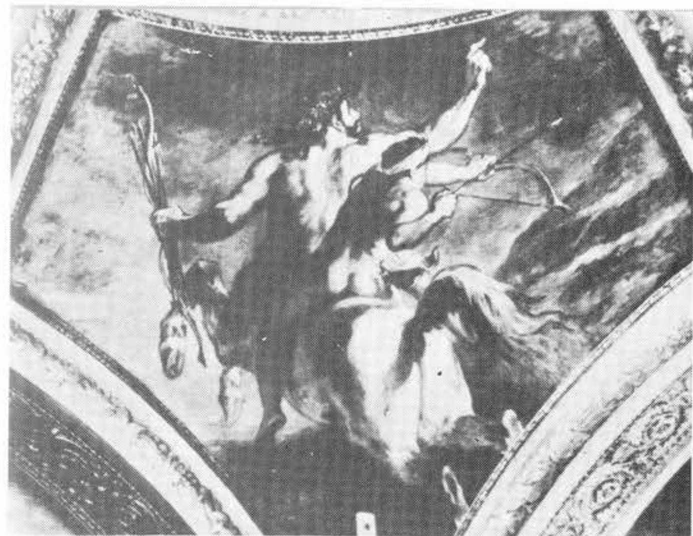


175. *Tasso la ospiciu*. Colecţia Reinhart, Winterthur



176. *Vînătoare de lei*. Institutul de artă din Chicago

177. *Ahile şi Centaurul*. Adunarea naţională. Palatul Bourbon, Paris,





178. *Atila*, desen pentru plafonul Palatului Bourbon. Muzeul Condé, Chantilly

179. *Intrarea cruciaților în Constantinopol*. Luvru, Paris

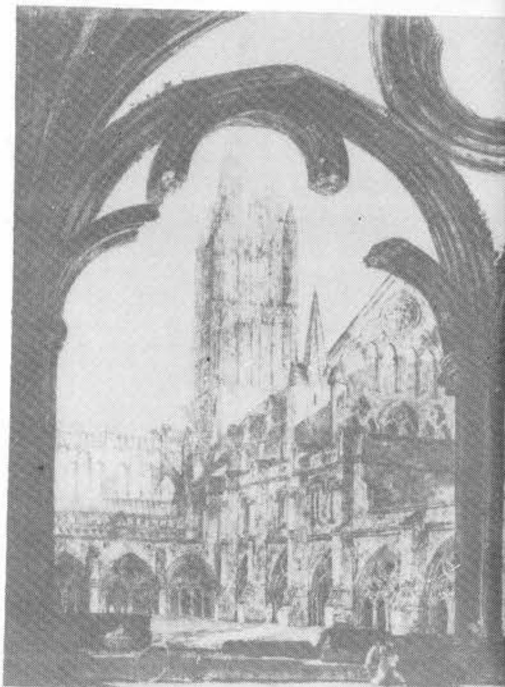




180. *Iacob luptînd cu îngerul*. Saint-Sulpice, Paris

IX

TURNER I



181. *Galeriile Catedralei din Salisbury* (acuarelă). Muzeul Victoria și Albert, Londra

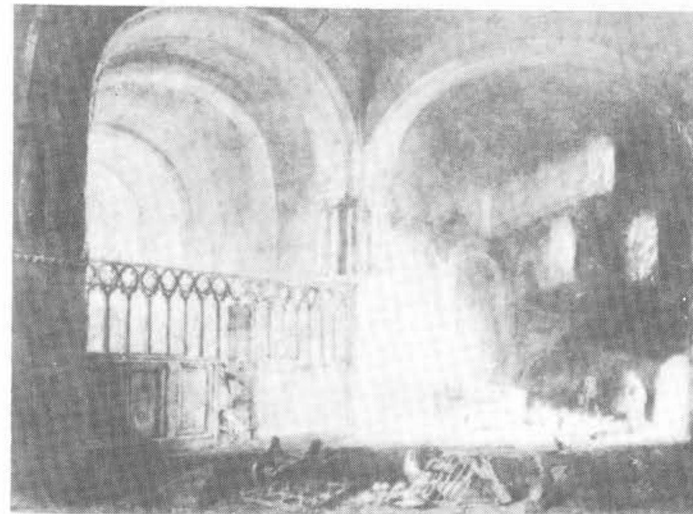


182. *Hero și Leandru*. Galeria națională, Londra

183. *Șeful calei încărcînd cărbuni noaptea*. Galeria națională de artă, Washington

184. *Stăreția Ewenny* (acuarelă). Muzeul național al Țării Galilor, Cardiff







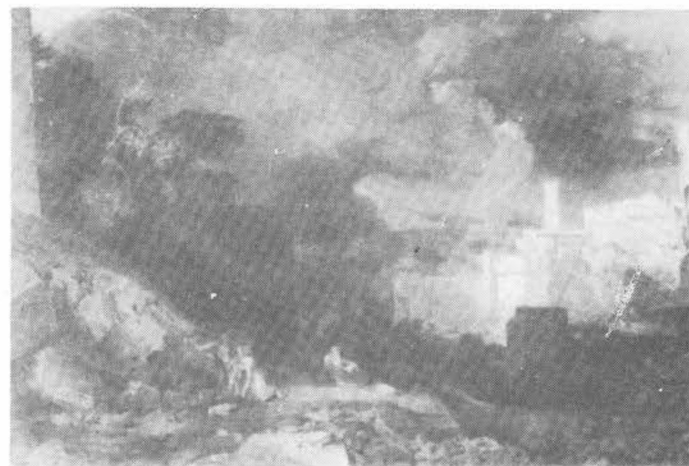
185. *Lacul Buttermere cu o parte din Cromack Water, Cumberland, sub o ploaie torențială.* Galeria Tate, Londra



186. Planșă din *Liber studiorum*



187. *Dimineață geroasă.* Galeria Tate, Londra

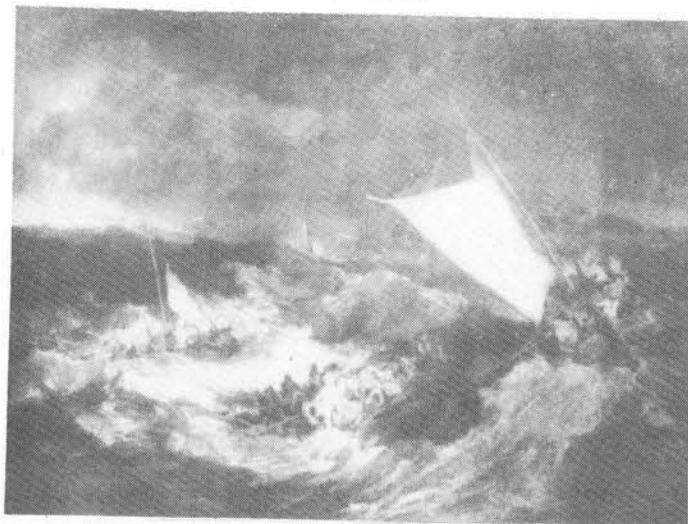


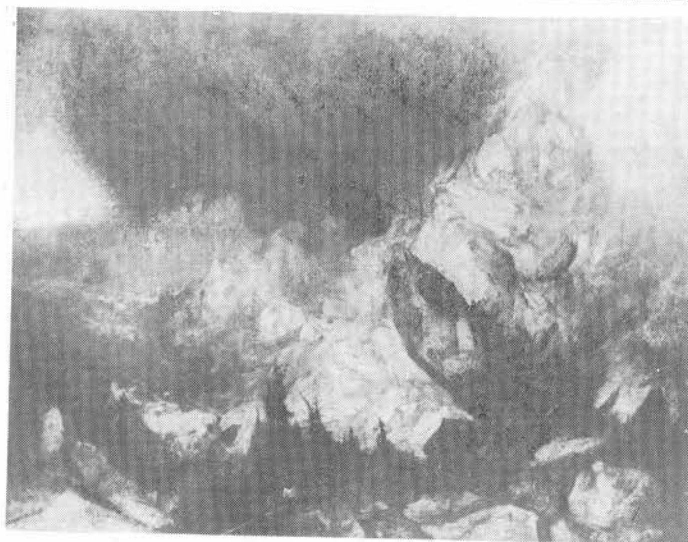


188. *A zecea calamitate a Egiptului.* Galeria Tate, Londra

189. *Bonneville.* Colecție particulară

190. *Naufragiul*. Galeria Tate, Londra





191. *Căderea unei avalanşe în Alpii Grizoni*. Galeria Tate, Londra

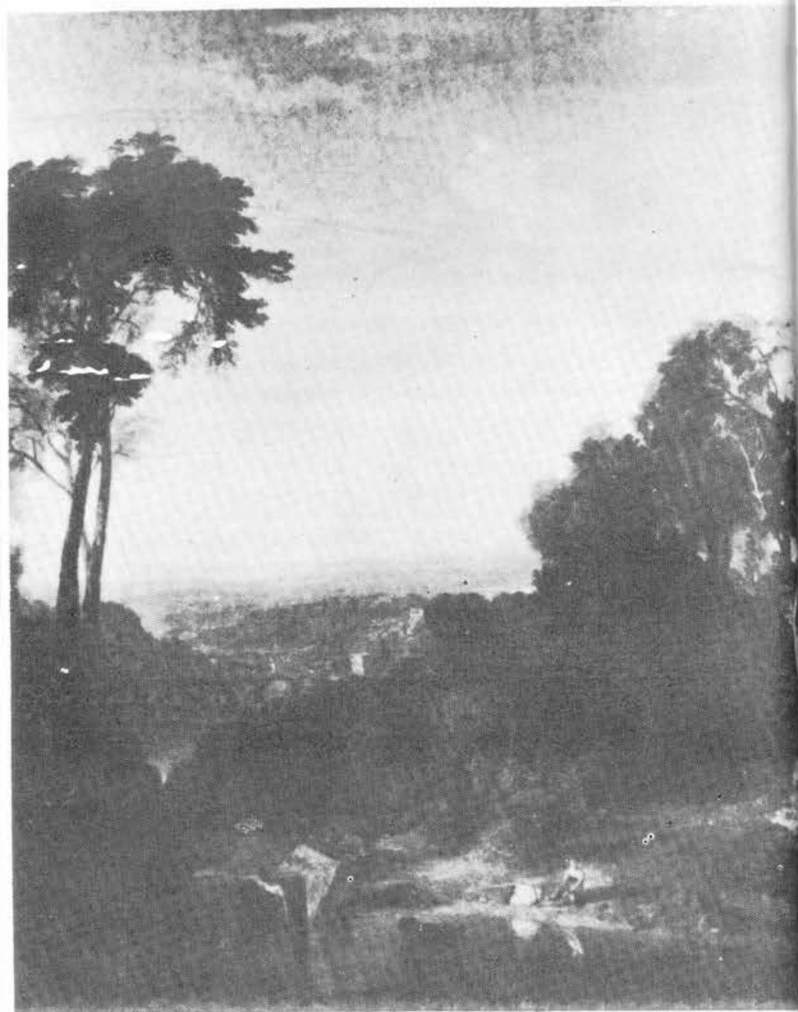


192. *Zeiţa discordiei alegînd mărul dezbinării din grădina Hesperidelor*. Galeria Tate, Londra

193. *Vifornită: Hanibal şi armata lui trecînd Alpii*. Galeria Tate, Londra



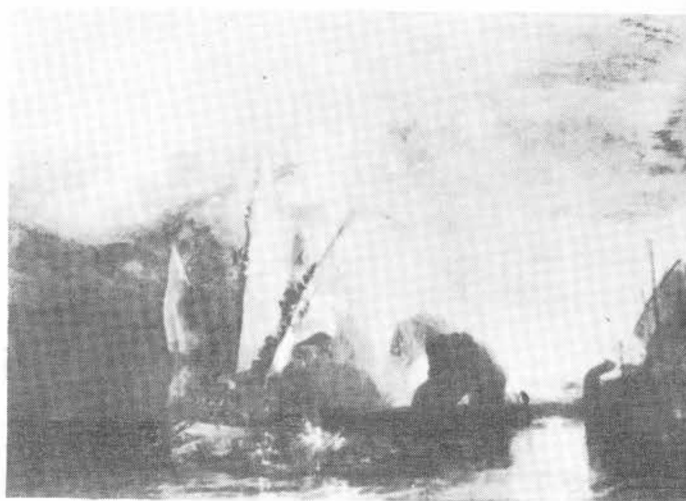
194 *Trecerea pîrîului*. Galeria Tate, Londra

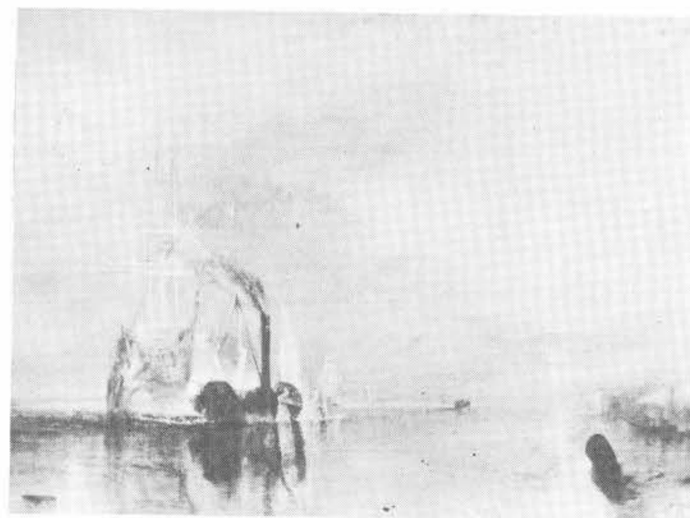






195. *Golful Baiae, cu Apolo și Sibila*. Galeria Tate, Londra
196. *Forul roman*. Galeria Tate, Londra



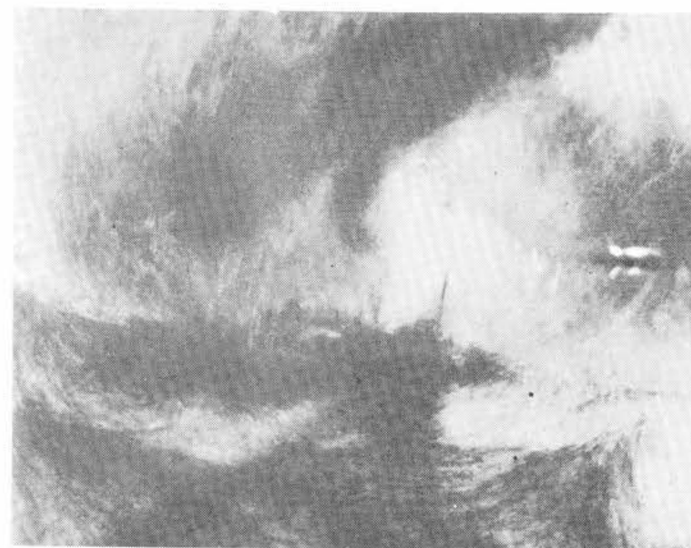


197. *Ulise înșelîndu-l pe Polifem.*
Galeria națională, Londra

198. *Vasul de luptă Temerarul remorcat către ultima lui dană spre a fi distrus.* Galeria națională, Londra

199. *Pace, funeralii pe mare.*
Galeria Tate, Londra



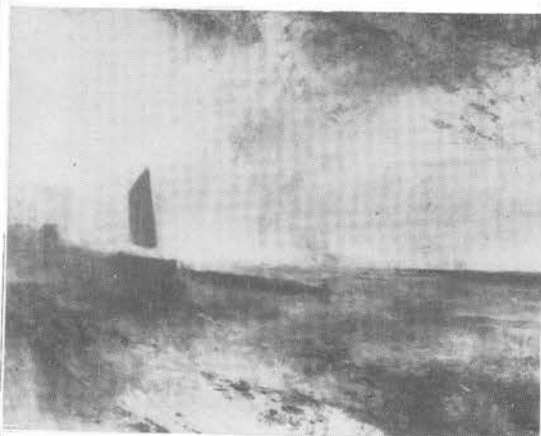


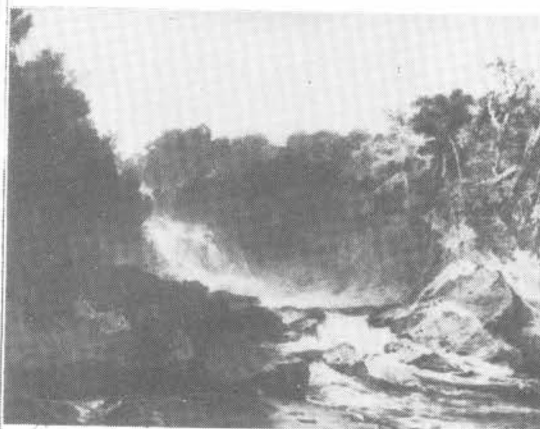
200. *Vifornița, vas cu aburi.* Galeria Tate, Londra

X

TURNER II

201. *Portul Hastings.*
Galeria Tate, Londra





202. *Cataractele Clyde-lui.*
Galeria de artă Walker, Liverpool



203. *Cataractele Clyde-lui.* Colecția Lever, Port Sunlight, Cheshire

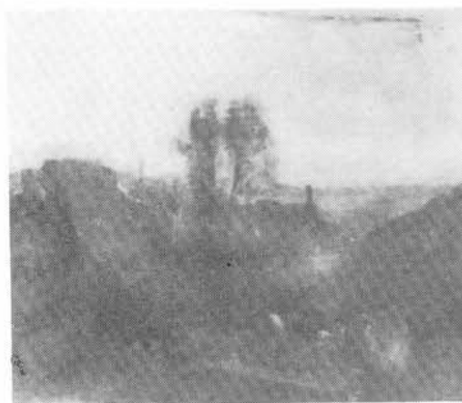
204. *Copac* (acuarelă). British Museum, Londra



205. *Veneția furtună și apus* (acuarelă). Muzeul Fitzwilliam, Cambridge

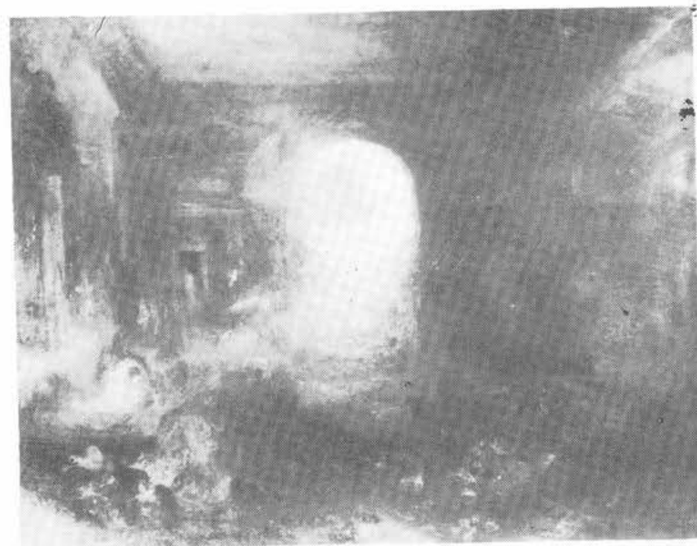
206. *Un oraș italian de deal, probabil Tivoli.* Galeria Tate, Londra







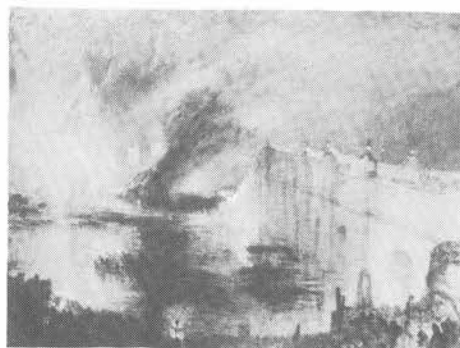
207. *Procesiune de bărci cu fum în depărtare,* Galeria Tate, Londra





208. *Interior la Petworth.* Galeria Tate, Londra

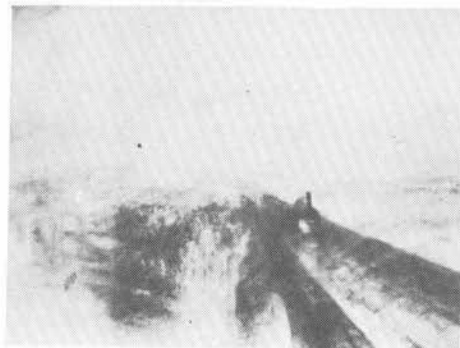
209. *Parcul Petworth, în depărtare biserica din Tillington.* Galeria Tate, Londra



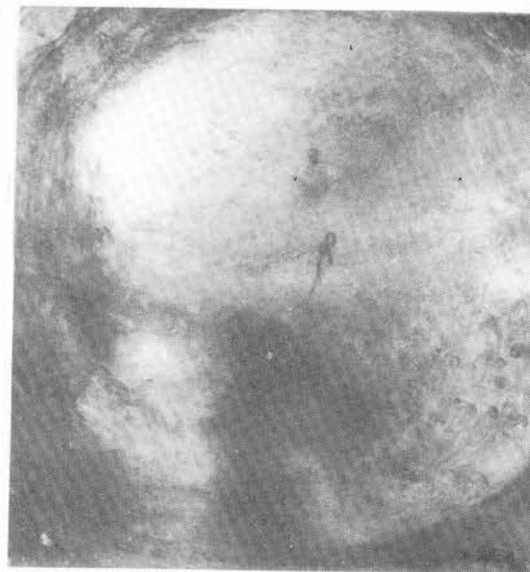
210. *Incendiul Parlamentului.* Muzeul de artă din Filadelfia



211. *Răsărit intre două promontorii.* Galeria Tate, Londra



212. *Ploaie, abur, viteză.* Galeria națională, Londra



213. *Lumină și culoare.* Galeria Tate, Londra



214. *Umbră și intuneric.* Galeria Tate, Londra



215. *Castelul Norham.* Galeria Tate, Londra

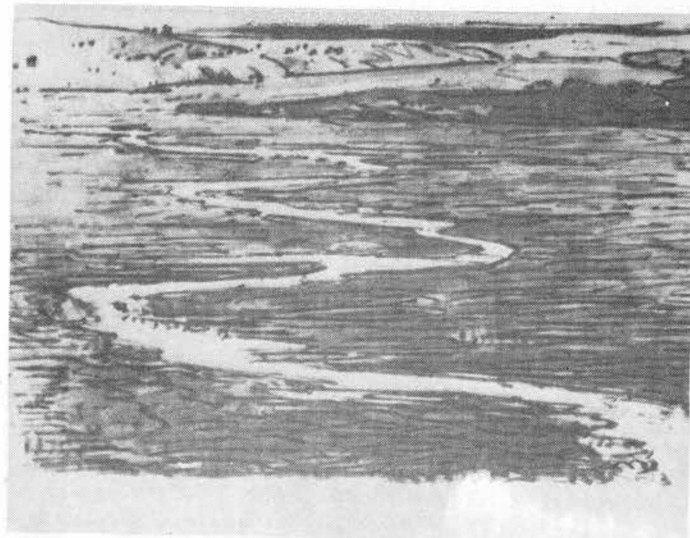
XI

CONSTABLE



216. *Valea Dedham.* Muzeul Victoria și Albert, Londra

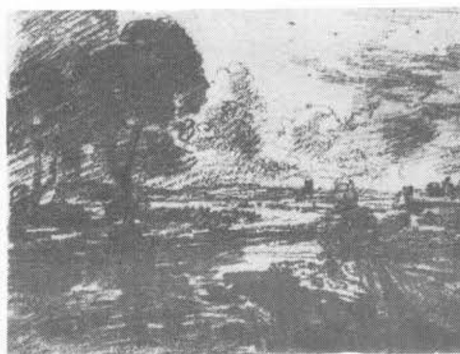
217. *Studiul unei văi de rîu șerpuitoare.* Muzeul Fitzwilliam, Cambridge





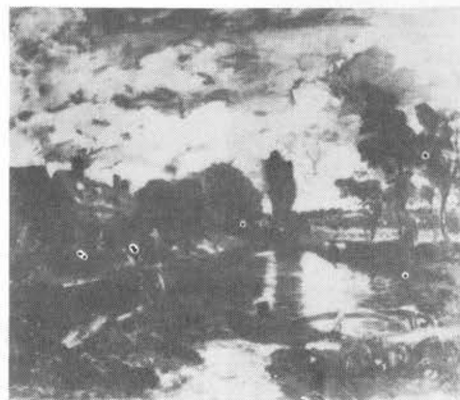
218. *Valea Dedham.* Galeria națională a Scoției, Edinburgh

219. Pagină dintr-un carnet de schiţe. Muzeul Victoria şi Albert, Londra





220. *Şlepuri pe Stour.* Colegiul regal Holloway, Engelfield Green, Surrey



221 *Riul Stour.* Muzeul Victoria şi Albert, Londra



222. *Construirea unei ambarcaţiuni lîngă moara Flatford*

223. *Moara din Stratford, cu băieţi pescuind.* Colecţie particulară







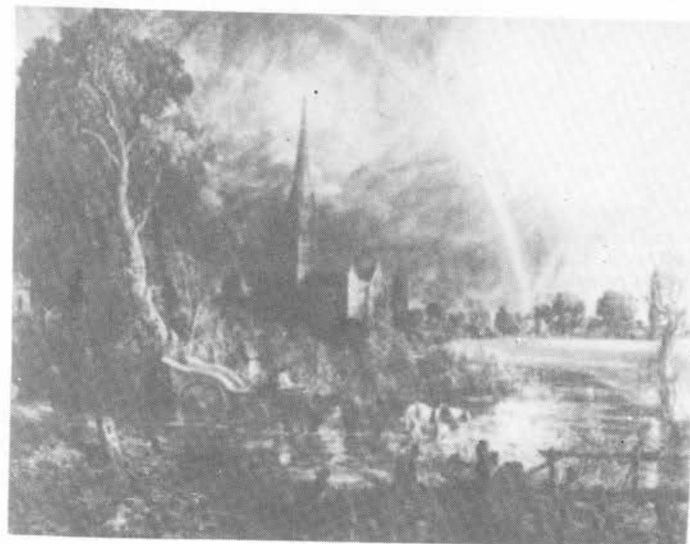
224. *Plaja de la Brighton*. Muzeul Victoria şi Albert, Londra

225. *Trei trunchiuri*. Muzeul Victoria şi Albert Londra

226. Schiţă pentru *Carul cu fin*. Muzeul Victoria şi Albert, Londra

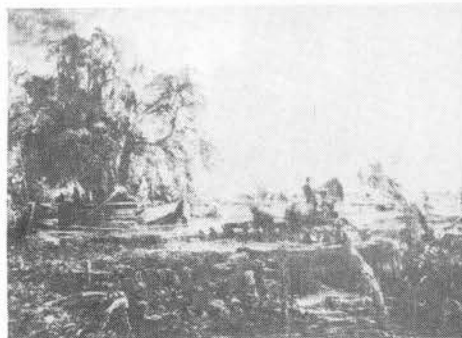
227. *Catedrala din Salisbury văzută dinspre Meadows*. Colecţie particulară





228. *Calul sărind* (schiță). Muzeul Victoria și Albert, Londra



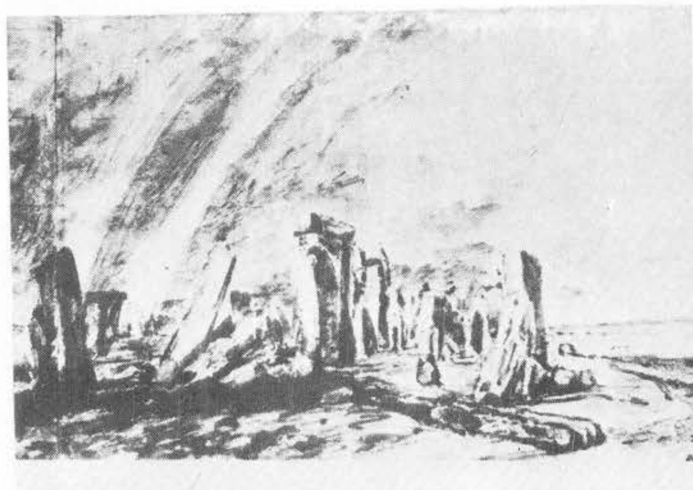


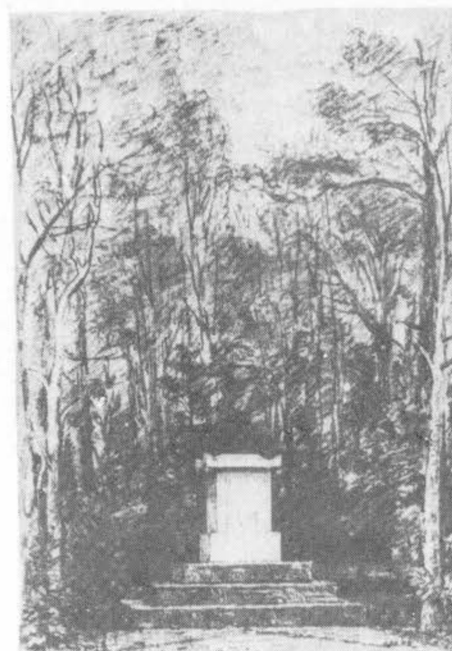
229. *Calul sărind* (desen)



230. *Vechiul Sarum*. Mezzo-tinto de David Lucas după Constable

231. *Stonehenge*. British Museum, Londra





232. *Cenotaful* (desen). Galeria națională, Londra



233. *Cenotaful*. Galeria națională, Londra

234. *Sălcii pe malul rîului*. Muzeul Victoria și Albert, Londra

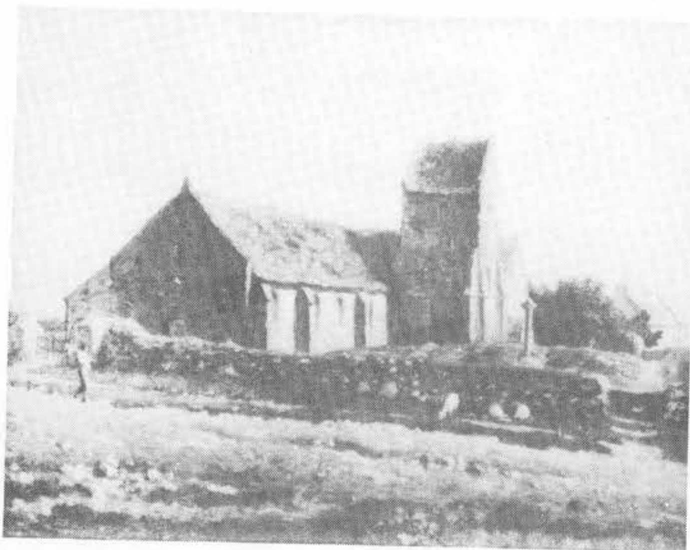




235. *Căsuță în lanul de grîu*. Muzeul Victoria și Albert, Londra

MILLET

236. *Biserica din Gréville*. Luvru, Paris





237. *Doamna Roumy*. Muzeul de arte frumoase, Cherbourg



238. *Nud în pat*. Luvru, Paris

239. *Nud* (desen). Luvru, Paris





240. *Muncitorii la carieră*. Muzeul de artă din Toledo, Ohio



241. *Femei scăldindu-se.* Luvru, Paris



242. *Cusătoreasa.* Luvru, Paris



243. *Familie de țărani.* Muzeul național al Țării Galilor, Cardiff

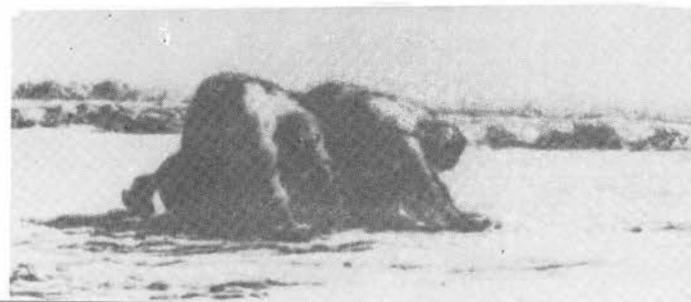
244. *Vînturătorul de grăunțe.* Luvru, Paris



245. *Femei cărînd vreascuri* (desen). Muzeul de arte frumoase, Boston



246. *Culegătoarele de spice* (desen). Galeria municipală de artă modernă, Dublin.



247. *Culegătoarele de spice.* Colecţia James Philip Gray. Muzeul de arte frumoase din Springfield, Massachusetts





248. *Culegătoarele de spice.* Luvru, Paris

249. *Semănătorul.* Muzeul de arte frumoase, Boston





250. *Clopotul de vecernie.* Luvru, Paris



251. *Păstoriţa*. Luvru, Paris

252. *Omul cu sapa*. Colecţie particulară, San Francisco





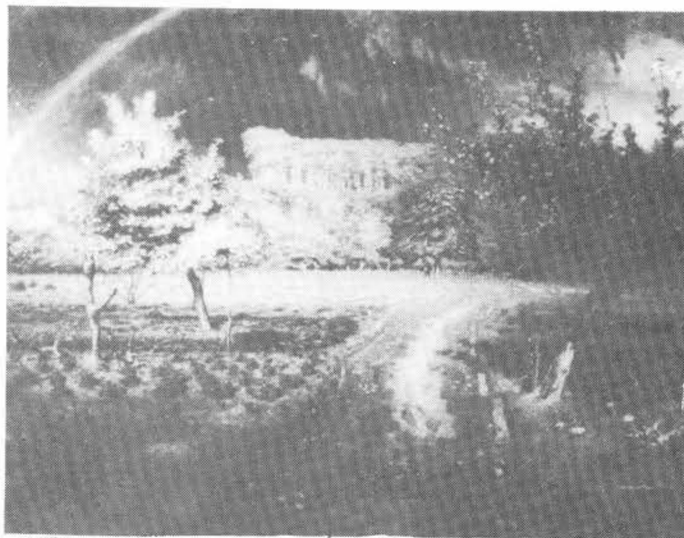
253. *Femeie cărînd apă*. Corporaţia I.B.M



254. *Podgoreanul* (desen). Muzeul Ashmole, Oxford



255. *Femei cărind vreascuri*. Muzeul național al Țării Galilor, Cardiff



256. *Primăvara*. Luvru, Paris

257. *Fuga în Egipt* (desen). Colecție particulară





258. *Furtuna*. Muzeul național al Țării Galilor, Cardiff

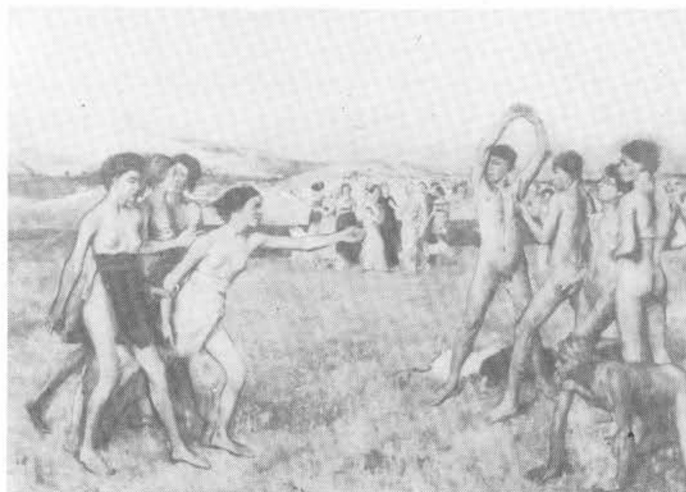


259. *Noiembrie*. Colecția Burrell, Muzeul și Galeria de artă din Glasgow

XIII

DEGAS

260. *Fete din vechea Spartă provocînd la luptă un grup de băieţi.* Galeria naţională, Londra



261. *Familia Belleli.*
Luvru, Paris



262. *Ducele şi ducesa de Morbilli.*
Muzeul de arte frumoase, Boston





263. *Portretul doamnei cu crizanteme.*
Metropolitan Museum, New York

264. *Furtul*. Colecţie particulară



265. *Scenă pe plajă*. Galeria naţională, Londra





266. *Trăsuri la curse*. Muzeul de arte frumoase, Boston



267. *Domnişoara Fiocre în baletul „Izvorul"*. Muzeul Brooklyn



268. *Muzicanții din orchestră.* Luvru, Paris



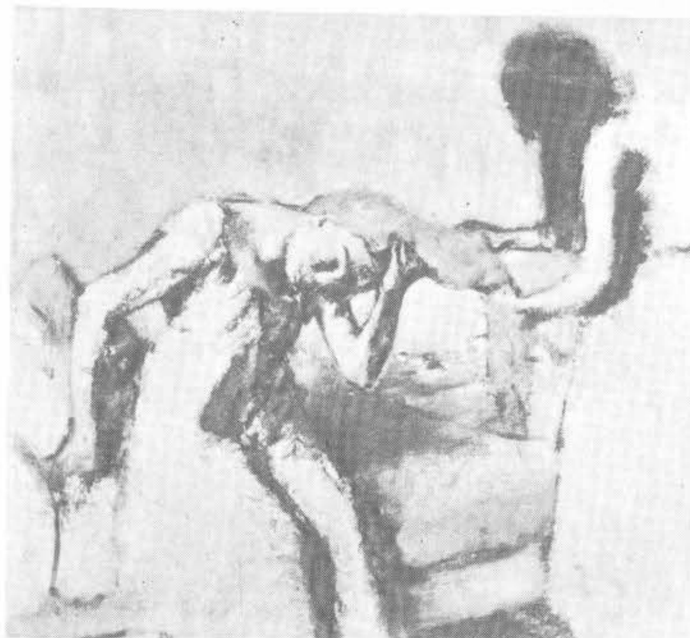
269. *Clasa de balet.* Muzeul Metropolitan New York

270. *Repetiție pe scenă.* Luvru (Jeu de Paume), Paris



271. *La modistă.* Muzeul Metropolitan, New York





272. *Fată căreia i se împletește părul.* Galeria națională, Oslo



273. *Dansatoarea de patrusprezece ani* Galeria Tate, Londra

274. *Bursa de bumbac de la New Orleans.* Muzeul de arte frumoase, Pau





275. *Călcătoresele.* Fundația Norton Simon, Muzeul de artă din Los Angeles



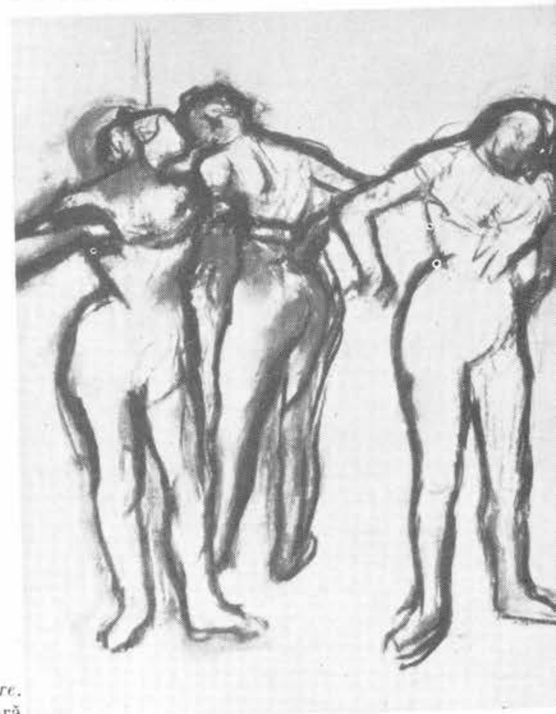
276. *Călcătoresele.* Luvru (Jeu de Paume). Paris

277. *Absintul*. Luvru (Jeu de Paume), Paris





278. *Femeie spălindu-se*. Luvru (Jeu de Paume), Paris



279. *Trei dansatoare*. Colecție particulară



280. *Trei figuri*

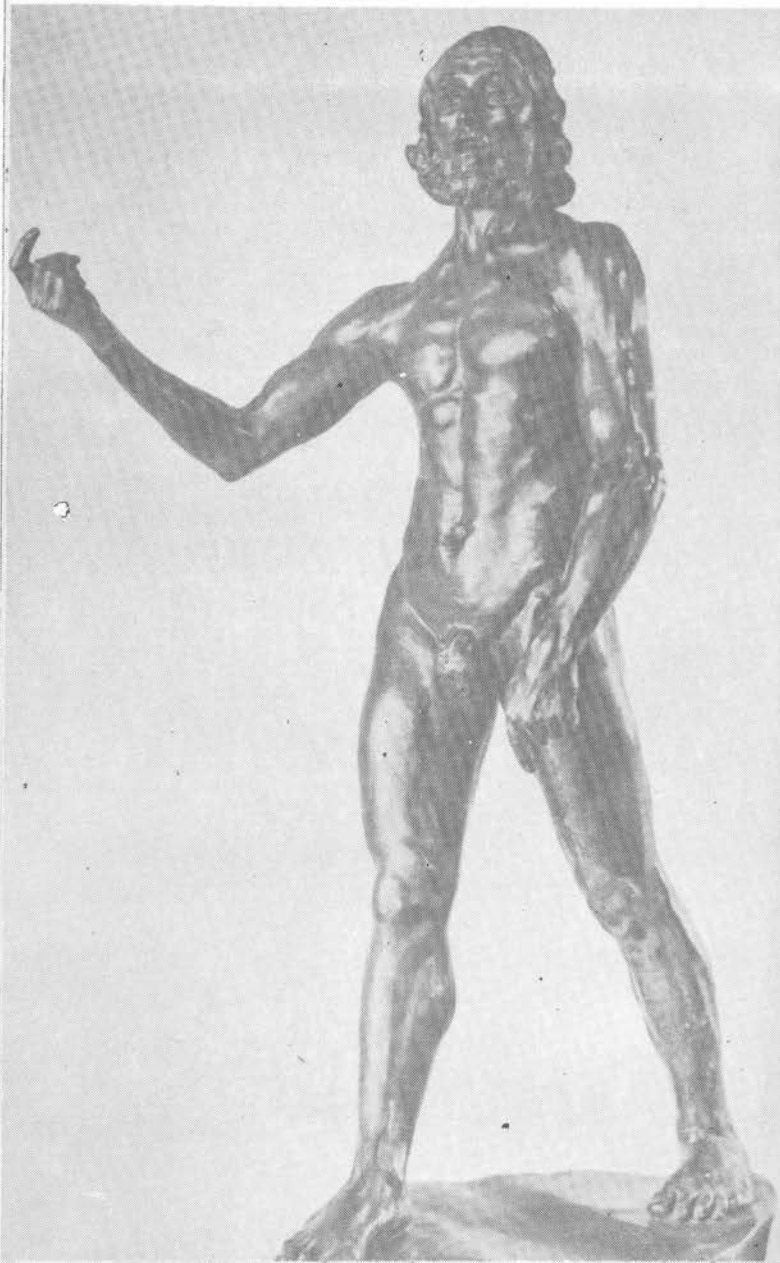


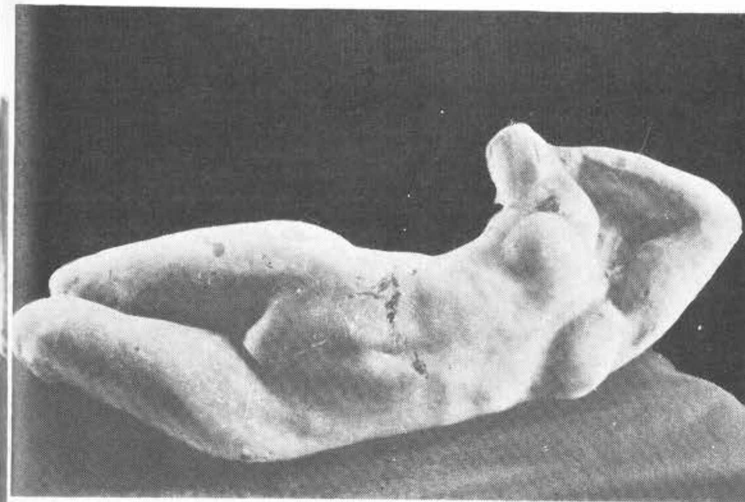
281. *Omul care merge*

282. *Vîrsta de bronz (detaliu)*



283. *Sf. Ioan Botezătorul*





284. *Torsul Adelei*



285. *Poarta Infernului*



286. *Frumoasa făurăreasă*

287. *Meditația*



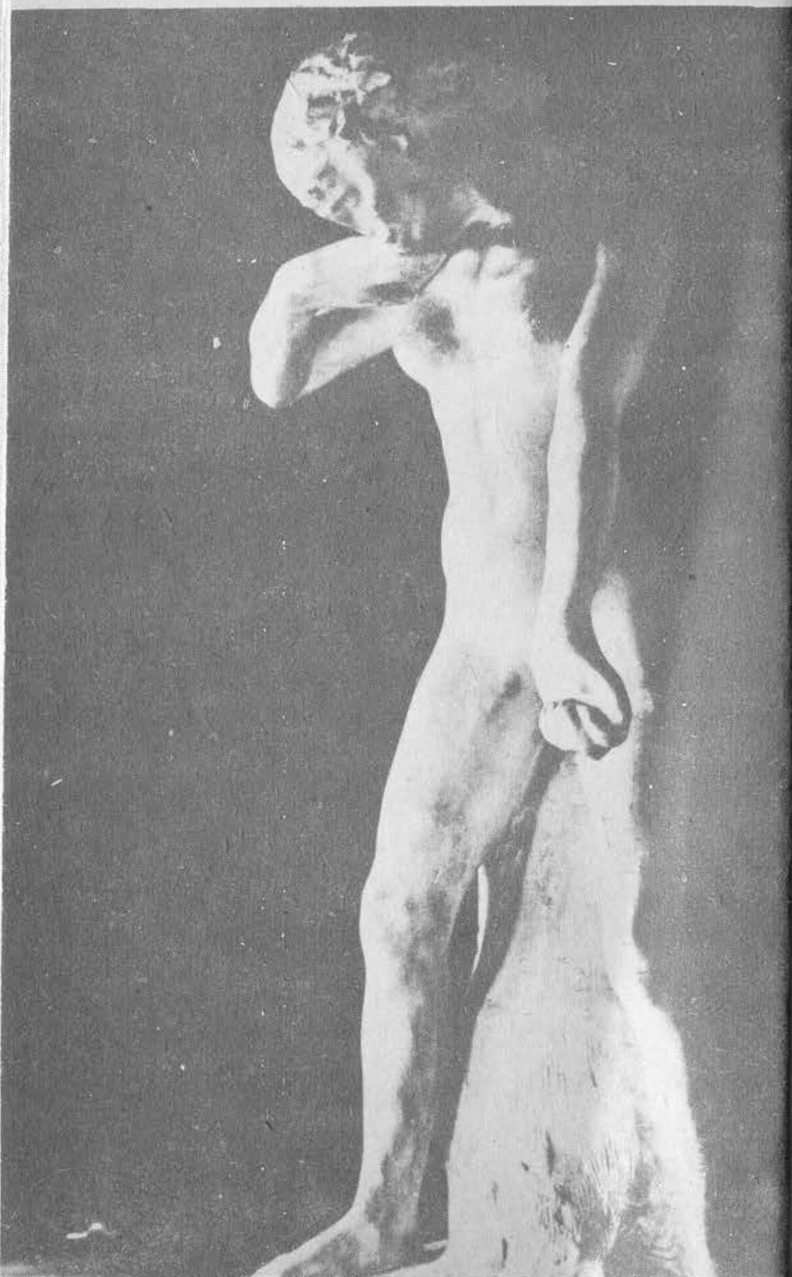
288. *Fiul risipitor*





289. *Femeie ghemuită*

290. *Faunită*



291. *Nud*. Desen. British Museum, Londra



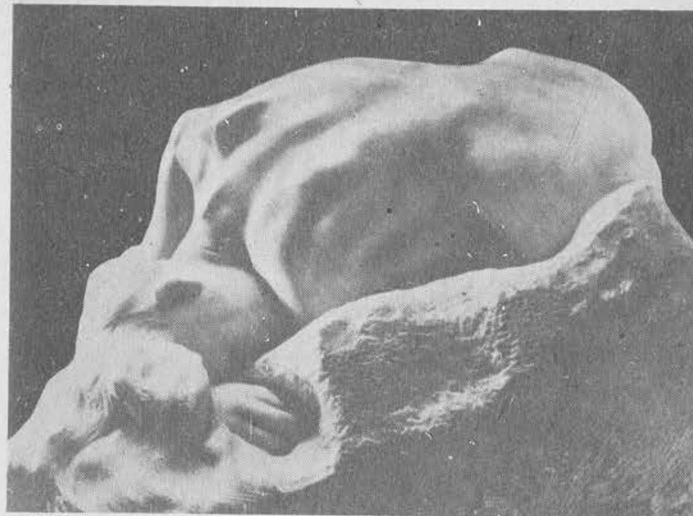


292. *Eva*



293. *Cele trei umbre*

294. *Danaidă*





295. *Gînditorul*

296. *Burghezii din Calais* (detaliu)
297. Studiu pentru *Balzac*





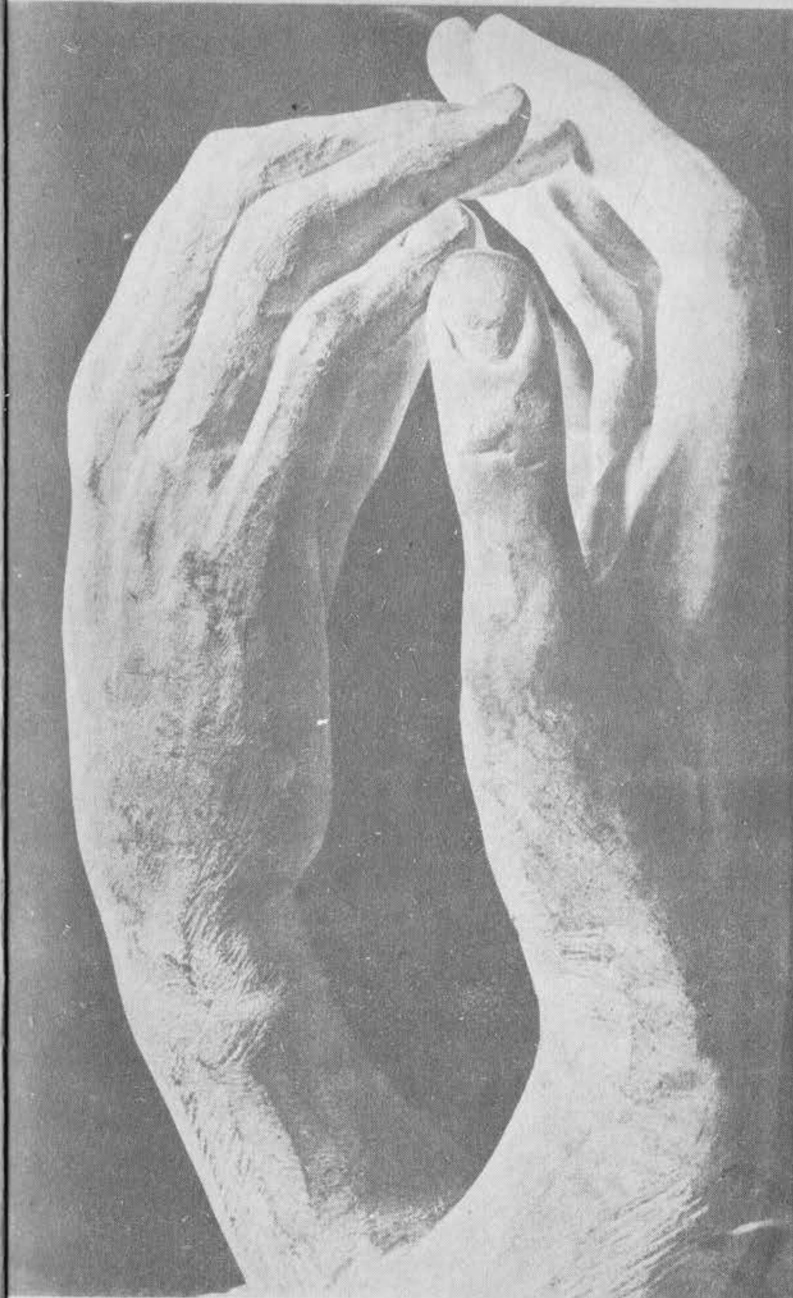


298. *Balzac*

299. *Rose Beuret*







300. *Aurora*

301. *Catedrala*



302. Ducesa de Choiseul

XI
CONSTABLE

Natura, zeiţa eponimă a începutului celui de al optsprezecelea veac, avea, ca majoritatea divinităţilor, două aspecte: unul feroce, răzbunător şi distructiv şi altul liniştit, alinător şi creator. Cu unele rezerve, aceste aspecte pot fi numite byronian şi wordsworthian. Natura distructivă e reprezentată în pictură de Géricault şi de o mare parte a operei lui Turner, cea alinătoare şi dătătoare de sănătate, de Constable.

Constable s-a născut în 1776 într-o vale, la graniţa dintre Sufolk şi Essex. În fundul acestei văi rîul Stour se încolăcea în nenumărate meandre. Constable a desenat un fel de plan spre a înfăţişa unui prieten aspectul cursului apei (217). Prin amenajarea de ecluze rîul a fost făcut navigabil, iar viaţa văii a căpătat un nou ritm prin mişcarea lentă a şlepurilor. Despre tatăl artistului se spune, de obicei, că a fost morar, fapt menit să ne inducă în eroare căci în realitate era stăpînul aproape al tuturor morilor de-a lungul văii şi locuia într-o casă mult mai mare decît îşi poate permite să întreţină astăzi majoritatea locuitorilor Angliei. Constable a crescut în această lume închisă. El scria: „Zgomotul apei căzînd de pe jgheaburile morilor, sălciile, scîndurile vechi şi putrezite, bulumacii mîzgoşi şi zidăria de cărămidă roşie îmi plac; ele m-au făcut pictor şi le sînt recunoscător". Dincolo de maluri se

aflau pămînturi cultivate și roditoare; se bucura ca agricultorul de vremea frumoasă și de recolta bogată; „singurătatea munților îmi îngreunează sufletul“, scria el. Exact inversul reacției tipic romantice.

Copil fiind, Constable hotărîse să se facă pictor; se părea însă că avea prea puțin talent. Turner, care era doar cu un an mai mare, devenise membru corespondent al Academiei regale pe cînd Constable mai executa copii anemice după Reynolds și academician înainte ca acesta să fi pictat un singur tablou reușit. Faptul se datora dificultății de a-și realiza impresiile, aproape obsesive, din tinerețe. Deși studiase opera înaintașilor, nu putea ca Turner, să creeze un stil imitînd pe alți artiști. Flăcău frumos și încîntător, a fost adoptat de marele colecționar sir George Beaumont care i-a arătat un tablou de Claude Lorrain la care ținea mult și care înfățișa pe Hagar și Ișmael, iar Constable, spune Leslie (care i-a scris viața cu rece bunăvoință), „a privit întotdeauna această operă ca pe un moment important al vieții lui“. Mai simțim încă amintirea semiconștientă a lui Claude în prima pictură datată în care Constable poate fi recunoscut ca fiind el însuși. Este vorba de un tablou din 1802 înfățișînd *Valea Dedham* (216); același subiect reapare douăzeci și șase de ani mai tîrziu (218), plin de detalii scînteietoare care nu și-ar fi găsit locul în schema compozițională ideală a lui Claude.

Deoarece în acea vreme frumusețea picturală era asociată cu peisajul muntos, Constable a întreprins în 1806 o excursie în regiunea lacurilor. Nu s-a simțit însă bine acolo și deși unele acuarele vădesc o oarecare solemnitate romantică, celor mai multe le lipsește puterea de convingere. Apoi, pe la 1811, dintr-un motiv necunoscut, descoperă deodată modalitatea de a-și exprima emoțiile în pictură, realizînd în ulei schițe ale rîului Stour (221) care aduceau ceva nou în arta europeană. Desigur, olandezii au pictat în secolul al șaptesprezecelea peisaje nealterate de nici un subiect, iar

cîțiva artiști francezi ca Moreau și Granet au realizat în subsidiar studii naturaliste de peisaj, dar nimeni înaintea lui Constable nu a reacționat la efectele de umbră și lumină cu izbitoarea libertate a acestor schițe în ulei, realizate ca și cum ar fi vrut să atingă aripa zburătoarei senzații înainte ca ea să fi dispărut. În alte studii, pictate probabil un an mai tîrziu, Constable folosește o tehnică nu mai puțin stăruitoare, dar cu totul diferită, mai violentă, mai grafică și mai expresivă. Datorită simțămintelor sale puternice și năvalnice încetează de a mai fi pictorul naturii pasive, devenind ceea ce putem numi pe drept cuvînt, un expresionist: iar caracterul exprimat nu mai este exact același cu al omului de la țară liniștit și împăcat cu viața din celelalte studii timpurii.

În anii 1813 și 1814 Constable a fost inspirat. Purta la el două minuscule carnete de schițe pe care făcea studii în creion, uneori nu mai mari de două incii patrate (cca 5 cm^2). Ele cuprind germenii aproape ai tuturor marilor lui tablouri; uneori întreaga pictură se află acolo, abia schimbată atunci cînd avea să o realizeze, peste zece sau douăzeci de ani (219). Leslie ne povestește cum a văzut Blake — „amabilul dar excentricul Blake“, căci așa îl numește — unul din desenele în creion ale lui Constable și a exclamat: „acesta e inspirație!“, la care Constable a răspuns cu obișnuita lui teamă de cuvinte mari: „eu îl luam drept desen“. Blake avea însă dreptate.

Poate că povestea vieții lui Constable avea o oarecare legătură cu acești ani de intensă percepție. Se îndrăgostise puternic de o doamnă de prin partea locului, pe nume Maria Bicknell. Familia acesteia considera însă că nu era suficient de bun pentru ea (de fapt avea să devină moștenitoarea unei averi considerabile), împiedicînd vreme de zece ani căsătoria. În tot acest răstimp Constable a trăit din portretistică, fără să îndrăznească să atace vreo priveliște de mai largă respirație. Dar minusculele desene în creion fuseseră realizate în circumstanțe emoționale de o inten-

sitate atît de mare încît i-au ajuns pentru tot restul zilelor. În 1815 cînd șansele matrimoniale au început să crească, a pictat un peisaj de dimensiuni proporționate, finisîndu-l: *Construirea unei ambarcațiuni lîngă moara Flatford* (222). Îi lipsește strălucirea schițelor, însă arhitectura majestuoasă a șlepului plasată într-un peisaj idilic constituie echivalentul unui templu grecesc dintr-un tablou al lui Poussin. În fine, în 1816 s-a căsătorit și aproape imediat s-a apucat de prima din pînzele de șase picioare pe care avea să le picteze anual, pînă în 1825. Toate acestea reprezentau canale sau răstoace din valea Stour; de fapt subiectele nu erau situate la mai mult de trei mile depărtare unul de altul și aproape toate morile pictate aparțineau tatălui său. În timpul acelorași ani Turner călătorea prin Europa (Franța, Elveția, Italia) în căutare de motive de inspirație pe care le și găsea. Constable spunea: „arta mea modestă și restrînsă poate fi găsită sub orice tufiș."

Trebuie să admit că prima din aceste mari scene înfățișînd canale și care reprezintă un cal alb trecut peste rîu într-un șlep, nu poate să nu-mi pară puțin cam limitată. Dealtfel este prea domestică și plină de fericire și nu are o compoziție concentrată; în schimb următoarea, ce are drept subiect moara din Stratford, cu băieței care pescuiesc în primul plan este superbă sub raportul compoziției, constituind un strălucit exemplu de comasare a umbrei și luminii, una din marile realizări ale lui Constable (223). În scrisori pomenea mereu despre „clarobscurul naturii" și e greu de priceput la ce se referea. Desigur, înțelesul primar al clarobscurului este umbră și lumină; într-o oarecare măsură se referea și la un sfat prețios pe care i-l dăduse Benjamin West (în realitate, cel mai puțin probabil): „amintește-ți că umbra și lumina nu-și află niciodată odihna". Prin clarobscur Constable înțelegea de asemenea că într-un peisaj de mari dimensiuni compoziția trebuie să fie dominată de conflictul dintre umbră și lumină care să dea cheia stării

de spirit în care a fost concepută pictura. În aceleași scrisori face deseori aluzie la „moralitatea" picturii peisagistice, o frază încă și mai obscură, dar, cred, cu același înțeles: că viața omenească însăși implică contrastul dintre umbră și lumină care poate fi descoperit pînă și în scenele cele mai simple și mai firești ca aspect: *Moara din Stratford* este pictată mai liber decît *Calul alb*, dar distanța rămîne încă foarte mare față de uimitoarele lui schițe în ulei. Cît privește cea de a treia pînză de mari dimensiuni, a încercat o metodă care să constituie o punte de legătură între cele două anterioare. Pentru aceasta a făcut o schiță în ulei de mărimea originalului. Schița pentru *Carul cu fîn* (226) se află la Muzeul Victoria și Albert din Londra și cînd o privim nu mai avem nici o îndoială că ea e lucrarea pe care demonul său a vrut să o picteze. Este aproape de necrezut că acest începător zăbavnic, pictorul timid și șovăielnic care fusese cu cincisprezece ani mai înainte, se dovedise capabil să transforme ceea ce Cézanne numea „mica emoție în fața naturii" *(petite sensation devant la nature)* în explozii și pete de culoare și încă să ne facă să credem că redă realitatea. Astăzi Constable ne pare cel mai puțin subversiv dintre toți romanticii, dacă însă îl judecăm nu după subiecte, ci după felul în care mîna atacă pînza, el este, alături de Goya, cel mai revoluționar. Desigur, prima versiune a *Carului cu fîn* n-ar fi putut fi niciodată expusă la Academie în forma în care se afla, iar atunci cînd Constable a transformat-o într-un tablou exponabil, pictura a cîștigat cîte ceva: o mai mare certitudine în realizarea planurilor și o serie de frumoase detalii. Cînd privim fundalul *Carului cu fîn* constatăm că există, dumnezeu știe, suficientă strălucire și scînteiere spre a pune în umbră pe toți pictorii naturaliști de peisagii ai vremii. Acestui tablou i s-ar potrivi cuvintele pe care Constable le-a scris despre una din pînzele sale reprezentînd un stăvilar de pe Stour: „argintiu, vîntos, încîntător. Totul res-

piră sănătate şi nu există nimic stătător în tr-însul".

Pentru următoarea pictură de şase picioare, *Şlepuri pe Stour*, schiţa în mărimea versiunii definitive este mult mai realizată, prezentîndu-ni-se ca un tablou finisat pe de-a-ntregul. Puterea de a transforma simţămintele în pictură, manifestă în schiţele de mici dimensiuni, este tot atît de viguroasă şi la scară mare, iar cea în discuţie, aflată la Colegiul Holloway ,(220) este mult mai puţin optimistă decît *Carul cu fîn*. Constable a încercat să dea un aer mai liniştit tabloului ce urma a fi expus şi probabil din această pricină el este unul dintre cele mai monotone ale operei sale de maturitate.

Toate picturile de mari dimensiuni amintite au fost expuse la Academia regală, primele două fiind achiziţionate de un om care avea să devină prietenul cel mai apropiat al lui Constable şi protectorul lui cel mai loial: John Fischer, arhidiacon de Salisbury. *Carul cu fîn* a avut urmări chiar şi mai importante deoarece a fost văzut la Academie de Géricault şi Isabey, iar aceştia au aranjat ca Constable să-l trimită, împreună cu *Şlepurile pe Stour*, la Salonul parizian din 1824. Ambele pînze au avut mare succes; Delacroix a repictat fundalul *Masacrului din Chios* şi o şcoală întreagă de pictori peisagişti „à la Constable" a luat fiinţă, din care avea să răsară un mare artist: Théodore Rousseau. În Anglia, practic, Constable nu a avut nici o influenţă asupra contemporanilor săi, şi după moartea lui, Turner, sprijinit de elocinţa lui Ruskin, l-a eclipsat cu totul. În Franţa însă, el a constituit punctul de plecare al întregii şcoli de pictori peisagişti de la Barbizon, nu numai Rousseau, ci Diaz şi Daubigny. Un negustor francez purtînd numele englezesc de Arrowsmith a început să cumpere *constabli* încă de prin 1821, ducînd cu el în Franţa, cu totul, peste douăzeci de pînze care zac probabil ascunse în colecţiile franceze laolaltă cu sute de falsuri. Nici un alt pictor (cu excepţia, poate, a lui Corot) n-a fost atît de mult contrafăcut cum a fost

Constable. El descoperise o formă de notaţie vie care putea fi uşor resuscitată într-o formulă eficace. Se pare că încă din timpul vieţii începuse acţiunea de contrafacere, astfel că data şi provenienţa unei opere nu mai constituie o garanţie; mărturisesc că există cîteva pînze, atribuite ultimilor săi ani, de a căror autenticitate mă îndoiesc şi acum.

Deşi subiectele tablourilor de mari dimensiuni de prin anii 1820 erau toate inspirate din valea rîului Stour, Constable se stabilise la Londra. Îşi vizită prietenul, arhidiaconul Fisher din Salisbury, şi se angajă să picteze pentru episcop o vedere a catedralei. E vorba de o lucrare fermecătoare şi conştiincioasă care demonstrează în acelaşi timp în chip foarte limpede în ce consta forţa artistului. Îi lipseşte însă cu desăvîrşire acea calitate pe care pictorul însuşi o numea „etica naturii" şi care reflecta obsesia scenelor din propria-i copilărie. A pictat de asemenea mai multe peisaje la Hampstead Heath (225) unde-şi luase o casă pentru sănătatea soţiei. Unele dintre schiţele lucrate acolo se numără printre cele mai strălucitoare şi mai dătătoare de bucurie opere ale lui, mai ales din pricină că în acea vreme era preocupat de nori şi de cer. Studiase clasificarea norilor a lui Luke Howard, carte care-l încîntase atît de mult pe Goethe, iar încrederea pe care o avea în cunoştinţele sale i-a permis o şi mai mare libertate de tratare. Este tipic pentru îmbinarea romantică dintre ştiinţă şi extaz faptul de a consemna pe spatele peisajelor cu nori pe care le realiza, data, ora zilei, şi direcţia vîntului. Cu treizeci de ani în urmă aceste schiţe de la Hampstead erau socotite printre cele mai admirabile opere ale lui Constable deoarece ele păreau a prefigura pe impresionişti; în realitate ele nu au nimic de a face cu impresionismul matur căci nu vădesc nici un interes pentru descompunerea culorilor, cele mai multe dintre ele fiind lucrate într-o tonalitate închisă. În cele din urmă şi-a dus soţia la Brighton pentru aerul de mare. Pentru peisajul de acolo nu nutrea decît dispreţ; cu toate acestea a pictat cîteva vederi ale plă-

jii care sînt mult mai „moderne" ca tratare decît cele ale lui Boudin sau chiar ale lui Monet — mai aproape de Matisse (224).

În 1825 s-a reîntors în valea lui Stour pentru a-și picta capodopera, *Calul sărind.* Din nou canale și șlepuri, dar o idee cu totul nouă: plasarea protagoniștilor pe un podium înalt astfel ca aceștia să capete prestanța unei sculpturi monumentale. Prima oară ideea i-a apărut într-un desen (228) și poate că nu a mai îmbunătățit-o niciodată. Oricum, dorea o compoziție mai dinamică, așa că în următorul desen calul avea să sară peste poarta stăvilarului (de fapt caii de tracțiune ai șlepurilor obișnuiau acest lucru), iar o salcie din dreapta calului țîșnește și ea în sus. Urmează apoi schița în mărime identică cu cea a tabloului (229), care nu este cîtuși de puțin o schiță, iar Constable se gîndise la un moment dat să o expună, deși mă îndoiesc că ar fi fost acceptată deoarece e pictată cu echivalențe picturale încă și mai îndrăznețe decît cele folosite de Turner în aceeași vreme. Nu există nici un motiv logic pentru care lespezile de culoare așternute pe pînză cu cuțitul de paletă ne-ar putea convinge, de la o oarecare distanță, că reprezintă un mic șlep pe un canal. În cele din urmă Constable a urmat metoda lui obișnuită și a pictat o nouă versiune care e cu mult mai stăpînită, deși încă foarte viguroasă. După ce tabloul a fost expus prima oară, a schimbat poziția copacului care, gîndea, ar fi oprit mișcarea calului. Versiunea finală este mai bine compusă din toate privințele, iar calul a căpătat ponderea unui monument ecvestru. Dacă luăm însă în considerare cele două versiuni din punctul de vedere al propriei spuse a lui Constable: „a picta este pentru mine un alt cuvînt pentru a simți", prima este mult mai emoționantă.

În anii imediat următori pictării *Calului sărind*, sănătatea d-nei Constable s-a înrăutățit și mai mult. Constable era soțul cel mai devotat; ei aveau șapte copii pe care-i adora, viața lui emoțională axîndu-se pe familie. Or tocmai această viață emoțională îi dăduse puterea să picteze.

Demonul depresiunii se ascundea chiar prin colțurile schițelor celor mai timpurii. În cerul și copacii din *Calul sărind* se simte prevestirea furtunii. În 1829 îi moare soția. „Orice rază de soare s-a stins pentru mine", spune el. „Furtunile se urmează una după alta. Și întunericul este totuși majestuos!" Personal, cred că Constable nu și-a mai revenit niciodată după această lovitură. El a pictat cîteva pînze emoționante, ca de pildă schița castelului Hadleigh. A lucrat de asemenea și un tablou înfățișînd catedrala din Salisbury deasupra căreia se arcuia curcubeul, pictură pe care o socotea capodopera sa și la care ani de zile a făcut nenumărate retușuri. Ea este una dintre cele mai bogate și mai dramatice opere ale sale, dar e frămîntată și artificial realizată (227). Țelul declarat al lui Constable de a fi un pictor „natural" fusese abandonat. Copacul din stînga pare desprins dintr-unul din pictorii peisagiști manieriști ai veacului al șaisprezecelea împotriva cărora tunase și fulgerase întotdeauna. Măreția lui Constable rezidă în dragostea lui pentru unele aspecte familiare ale peisajului englez, iar stilul său fusese creat pentru a exprima tocmai această dragoste, cît mai viu și mai direct cu putință. Cînd nu a mai putut cuprinde natura, pentru a spune astfel, stilul a început să devină prevalent.

În ultimii săi ani, Constable era tot mai agitat și mai iritabil. Devenise membru al Academiei, dar prea tîrziu pentru a-i mai face plăcere, și spunea tot felul de lucruri sarcastice despre iluștrii colegi pe care Leslie omite să le mai amintească în biografia artistului. Își pierdea mult timp frămîntîndu-se cu gravurile în *mezzo-tinto* pe care David Lucas le realiza după opera lui picturală (230), modificîndu-le neîncetat, astfel încît în cele din urmă Lucas a căzut în patima beției. Pentru un pictor ca Constable, care în *Carul cu fîn* părea să fi realizat idealul de pace și de fericire al omului obișnuit, era un sfîrșit trist. Totuși, în anul dinaintea morții (dușmanii lui spuneau dinaintea sinuciderii) a mai fost în

stare să-și exprime disperata melancolie în două opere splendide: *Stonehenge* și *Cenotaful* (233). Succesul lor a constat tocmai în faptul că erau departe de tematica anilor fericiți și nu aveau pretenția să consemneze amintirea vreunui simțămînt de bucurie. Acuarela de mari dimensiuni reprezentînd monumentul megalitic de la Stonehenge se baza pe un desen prozaic făcut cu șaisprezece ani mai înainte și care în chip miraculos a fost transformat într-o schiță în acuarelă. Consider că micul studiu (231) este mai impresionant decît versiunea finală realizată conform normelor Academiei. „Întunecimea este totuși majestuoasă". Nici un copac, nici un lan de grîu, nici un canal, numai străvechile blocuri de piatră înfruntînd elementele naturii, blocuri „desprinse în aceeași măsură de evenimentele trecutului pe cît de rupte de realitățile prezentului", după cum a scris Constable pe rama tabloului. *Stonehenge*, expus la Academia regală, era înduioșătorul monument închinat tinereții sale dispărute. Cea de a doua operă înfățișează cenotaful lui Joshua Reynolds pe care cel dintîi protector al acestuia, sir George Beaumont, l-a ridicat în parcul său; Reynolds influențase adînc gîndirea lui Constable și primii săi pași în practica picturii. Copacii apar din nou, dar desfrunziți, dispărute sînt și curbele generoase ale Verii. Constable a pictat întîia dată în acest tablou arhitectura gotică a Iernii. Desenul pe care l-a folosit pentru parcul lui sir George Beaumont de la Coleorton fusese făcut în noiembrie, cu treisprezece ani mai înainte. Acest desen, oarecum comun (232), a fost transformat în elegie. El este un cutremurător rămas bun adresat zeiței pe care o iubise cu atîta fervoare.

După cum spuneam la începutul prezentului capitol, Constable a întruchipat fața wordsworthiană a adorării romantice a naturii. Atît poetul cît și pictorul au moștenit de la secolul al optsprezecelea un univers mecanicist acționînd după preceptele bunului simț și fiecare a descoperit în ambianța copilăriei sale — flori și munți, rîuri și copaci — o armonie ce li se părea că reflectă o parte a divinului, ceva care dacă era contemplat cu suficientă devoțiune putea revela însușiri morale și spirituale proprii. La ambii această credință se baza pe cuvintele lui Wordsworth despre „pasiune și dorință" pe care le-a dezvoltat în sistem filosofic. Prefața lui Wordsworth la *Baladele lirice* exprimă atît de deplin convingerile care au inspirat pictura lui Constable ! Wordsworth spunea că scrie despre viața rustică pentru că „în acel mediu simțămintele noastre elementare coexistă în stadiul unei mai mari simplități și, în consecință, pot fi analizate mai precis și împărtășite cu mai multă forță". Sau să luăm alt motiv pentru care Wordsworth aborda în scris temele lipsite de pretenții: „deoarece acestora le sînt încorporate pasiunile omenești în formele frumoase și eterne ale naturii", ceea ce echivalează cu descrierea exactă a peisajelor lui Constable de pe valea rîului Stour.

S-ar putea uneori crede că subiectele contemplației lui Wordsworth — margareta sau micuța rostopască — erau prea lipsite de importanță. Același lucru e valabil și pentru Constable. *Sălcii pe malul rîului* (234) este un tablou ce pare foarte banal la prima vedere și a fost respins de Academia regală atunci cînd pictorul era membru al comitetului de avizare: nu e deci de mirare că a spus cîteva cuvinte puțin binevoitoare despre colegii săi. De fapt, cu cît îl contempli mai mult, cu atît se dezvăluie a fi mai plin de sensibilitate și mai delicat. Iar în ce privește *Căsuța din lanul de grîu* (235), ea este, prin simplitatea stilului și a subiectului, replica perfectă a unei bucăți lirice timpurii a lui Wordsworth. Obișnuiam să cred că e plicticoasă; acum îmi dau însă seama cît de emoționantă este, preferabilă cu mult tablourilor tîrzii ale lui Constable. În felul ei modest, se vădește a fi rezultatul unei adevărate inspirații, descinzînd direct dintr-un desen al carnetului de schițe din 1814. Neîndoielnic că marile opere ale lui Constable au fost realizate în vremea în care dorința lui a de fi pictor „natural" se împletea cu necesitatea de a da expresie firii

sale neostoite și pasionate. Prin violența trăirilor, ascunsă sub o înfățișare convențională, el a fost capabil să revoluționeze propriile noastre simțăminte față de realitatea care ne înconjoară. Convingerea că spațiile deschise și zonele cu peisaj rural trebuie salvate pentru reîmprospătarea sufletelor noastre, îi este tributară lui Constable mai mult decît oricărui alt artist. În timp ce Turner, cu resursele unui mai mare talent, transforma „colțurile frumoase" ale Europei, Constable ne învăța pe toți să ne dăm seama că peisajul nostru rural trebuie luat exact așa cum este, el devenind astfel mai de preț pentru noi înșine.

XII
MILLET

Că deosebirea dintre arta clasică și romantică este mai degrabă convențională decît reală — un fel de ficțiune a istoriei artei — am mai spus-o în cursul capitolelor anterioare. Există, desigur, o imensă diferență de intenție și circumstanțe între *Baigneuse* — a lui Ingres și *Vifornița* lui Turner, cele două școli se întrepătrund însă deseori, dar niciodată atît de mult ca în opera lui Jean-François Millet. Subiectele unora dintre cele mai reușite lucrări ale sale sînt prin excelență romantice. Pe de altă parte, în ce privește tratarea figurii umane, procedeul lui este clasic. Poate din această pricină este încă subapreciat. Lumii îi este teamă să recunoască în pictorul unor tablouri atît de cunoscute pe artistul de prima mînă. Sînt de acord cu Van Gogh, Daumier, Seurat, Tolstoi și Berenson cînd îl consideră drept unul din cei mai mari pictori de la mijlocul secolului al nouăsprezecelea.

Millet s-a născut în 1814 în satul Gruchy de lîngă Gréville, în Normandia (236), un ținut unde se trece brusc de la cîmpuri și livezi la mare, de la lupta monotonă cu glia, la cea primejdioasă cu valurile. Cei mai mulți știu că a fost copilul unui țăran și de la cea mai fragedă vîrstă a lucrat la cîmp; se uită însă cel mai adesea că în mediul rural al Europei apusene existau familii aristocrate

 țărănești cu un înalt nivel cultural. Citind despre

tinereţea lui Millet, ne reamintim de începuturile vieţii lui Thomas Carlyle şi de acele „fiinţe grave“ (cum le numeşte Wordsworth) ale căror cuvinte cumpănite şi fraze măsurate i se păreau peste posibilităţile oamenilor de rînd. Sub îndrumarea preotului din sat, Millet reuşeşte la doisprezece ani să citească în latineşte *Georgicele*, iar prietenul său Sensier ne informează că devora cu lăcomie *Confesiunile* lui Augustin, operele lui Pascal, Bossuet, Fénelon şi sf. Ieronim, cu precădere scrisorile acestuia pe care i-a plăcut să le recitească toată viaţa; astfel era educaţia în vremurile dinaintea „societăţii bunăstării“.

Ca şi Giotto, Millet desena pe cînd păzea oile, iar desenele lui au fost de la bun început luate în serios de familie care le-a arătat unui pictor local de la Cherbourg. Cînd li s-a spus părinţilor că fiul lor mai mare trebuie să părăsească ferma şi să devină artist, ei au acceptat faptul ca şi cînd ar fi fost voinţa lui dumnezeu. Bogata şi substanţiala cultivare a minţii a fost urmată de o nu mai puţin solidă şi consistentă cultură vizuală. Tînărul Millet a fost pus să copieze gravuri după Poussin şi Michelangelo care, împreună cu Biblia şi operele lui Virgiliu au constituit baza imaginaţiei sale de-a lungul întregii vieţi; cum era însă firesc în societatea de provincie, şi-a croit drum pictînd portrete. Mai multe din ele au rămas în Muzeul din Cherbourg, vădind un pictor înnăscut cu o puternică posibilitate de a intui caracterele (237).

În 1837, Millet a sosit la Paris. Era prea sfios să întrebe unde-i Luvrul şi a rătăcit prin împrejurimi, încercînd la fiecare clădire de mari dimensiuni pînă a nimerit ceea ce căuta. Biografului său i-a povestit că artiştii care l-au impresionat au fost Mantegna şi le Sueur. Se petrece acum un lucru curios: în cei zece ani care au urmat, opera lui Millet avea să constea din talentate pastişe după Correggio şi Fragonard. Cei care au scris despre Millet, autori dealtfel serioşi, au încercat să scuze aceste picturi frivole (238) ca fiind încercări de a-şi asigura un mod de exis-

tenţă. Desigur că explicaţia lor nu rezidă numai în împrejurări exterioare; ele ne întăresc certitudinea că Millet, ca şi eroii săi, Poussin şi sf. Augustin, era o fiinţă deosebit de senzuală ale cărei picturi şi desene reprezentînd nuduri erau departe de a fi exerciţii academiste sau expediente pentru cîştigarea traiului (239). Aceste lucrări definesc doar o jumătate a firii lui.

Într-o zi stătea în faţa vitrinei unui magazin de pictură privind, aşa cum fac artiştii, una din propriile opere. Cînd îi atrase atenţia conversaţia a doi trecători: „Cine a pictat acest tablou? — De bună seamă că Millet; doar e specialist în sîni şi fese“. Reîntors acasă, i-a povestit soţiei adăugînd: „Cu voia ta, n-am să mai pictez niciodată astfel de tablouri“. Nu s-a ţinut întru totul de această hotărîre. Scena amintită s-a petrecut în 1849, iar admirabila pictură de la Luvru, reprezentînd două *Femei îmbăindu-se* este databilă în jurul anului 1850 (241). A reuşit totuşi într-o măsură, după cîte ştiu, fără egal în istoria artei, hotărîrea implicînd primejdii de natură specială. Un mare artist trebuie să se dăruie în întregime operei , iar dacă la treizeci şi cinci de ani îşi amputează o însemnată parte a personalităţii şi încă una atît de strîns legată de arta picturii, el riscă să-şi sărăcească sau chiar să-şi schilodească facultăţile creatoare. Cred că Millet n-a scăpat cu totul de ceea ce voia să scape. Psihologii ar putea găsi sumedenie de exemple de erotism subconştient în tablourile lui înfăţişînd viaţa de la ţară. Ceea ce este însă mai important este că opera de maturitate dă uneori dovadă de o anumită monotonie care se poate atribui hotărîrii cu care avea de reprimat pe eternul Adam ce sălăşluia într-însul. În schimb se poate presupune că acea nobilă robusteţe a ţărăncilor lui Millet (242) n-ar fi fost realizată fără pasiunea fizică pentru carnal. Ca şi Poussin, cu greu ar fi scăpat de maladia endemică a artei ideale — insipida lipsă de substanţă — dacă n-ar fi pornit la drum cu o doză dublă de senzualism.

Convertirea lui Millet a fost de o importanţă capitală şi ea trebuie examinată în continuare. Începuse el să picteze tablouri cu subiecte rustice sau din lumea clasei muncitoare înainte de 1847? Sînt menţionate doar unul sau două şi cel puţin unul a ajuns pînă la noi, *Muncitorii la carieră* (240), aflat acum la Toledo, Ohio. Pe lîngă vitalitatea care aminteşte de Goya, acesta e realizat cu virtuozitatea coloristică a lui Decamps. Ne putem întreba dacă era cu adevărat necesar să renunţe la calităţile mai sus amintite ca şi la subiectele frivole numai pentru a atinge gravitatea operei de maturitate. Răspunsul este, cred, că ambele erau aproape inseparabile. Cînd picta un subiect rustic cu o tuşă agreabilă şi colorit bogat şi discontinuu, opera căpăta automat ceva din artificialitatea lui Fragonard. Rezultatul este încîntător dar el nu adaugă nimic experienţei noastre sau ansamblului artei europene; dacă însă ne întoarcem către familia ţărănească a epocii de maturitate (243), ne simţim uşor iritaţi sau, mai degrabă, tulburaţi de solemnitatea personajelor şi trebuie să admitem că ele reprezintă o inovaţie atît sub raportul stilului cît şi al viziunii. Prima pînză priveşte înapoi către secolul al optsprezecelea, în vreme ce această operă de maturitate prevesteşte pe Picasso sau, chiar şi mai evident, pe Henry Moore.

Se spune de obicei că momentul de răscruce al operei lui Millet a fost tabloul reprezentînd pe *Vînturătorul de grăunţe* (244), expus la Salonul din 1848. În privinţa stilului este irelevant deoarece originalul a fost distrus, parvenindu-ne doar două replici care datează, în chip evident, dintr-o perioadă tîrzie. Se poate presupune că originalul *Vînturătorului* era apropiat ca stil de admirabila pînză reprezentînd doi bărbaţi fierăstruind un buştean a cărei datare timpurie e de stabilit tot pe criterii stilistice. *Vînturătorul* a însemnat un mare succes şi a fost cumpărat de Ledru-Rollin, ministru în guvernul revoluţionar. Faptul ne duce cu gîndul la chestiunea gradului în care Millet era legat de teoriile şi simţămintele

ce au stat la baza revoluţiei de la 1848. În diferite momente ale vieţii, opera lui a fost atacată ca socialistă şi subversivă şi de fiecare dată Millet a protestat afirmînd că a fost un individ cu desăvîrşire apolitic. În general, cred că este adevărat. Resemnarea răbdătoare a muncitorilor săi precum şi sentimentul că ei sînt parte a ordinei de neschimbat a lucrurilor constituie exact opusul mesajului marxismului. Totuşi, nu există nici o coincidenţă între primele lui tablouri de succes reprezentînd muncitori şi anul 1848. Şi alţi pictori au participat cu subiecte ţărăneşti la Salonul din 1848 şi la următoarele două, dar toţi aceştia s-au reîntors după 1851 la tematica la modă în vreme ce Millet devenea tot mai convins, după cum scria, că „subiectele ţărăneşti se potrivesc cel mai bine firii mele, căci, trebuie să mărturisesc, chiar dacă mă veţi crede socialist, că latura umană a artei este cea care îmi stă cel mai mult la inimă". Această scrisoare a fost scrisă în 1850. În acea vreme Millet s-a aşezat la Barbizon. Părăsise brusc Parisul spre a se feri de epidemia de holeră şi nu ştia unde să se ducă; auzise de un sat cu numele terminat în „zon", lîngă Fontainebleau, care-i plăcuse prietenului său Charles Jacques (un comunist declarat). A rămas la Barbizon tot restul vieţii. Prin urmare, acestea sînt cele trei cauze conexe ale convertirii lui Millet, aşa cum apar ele din ceea ce ştim despre arta sa: repulsia faţă de caracterul frivol şi senzual al picturii lui din primii zece ani pe care limbajul modern o numeşte „vînă"; sprijinul găsit în atmosfera intelectuală de la 1848 pentru propriul său mod de a gîndi; reîntoarcerea la mediul rural unde era înconjurat de singurul fel de viaţă care i-a înrîurit dintotdeauna imaginaţia.

Millet era unul dintre acei artişti asupra cărora cîteva idei privind forma în artă produceau o impresie atît de puternică încît se simţeau constrînşi să-şi cheltuiască întreaga viaţă spre a le epuiza. Poate că în aceasta constă caracteristica de căpetenie a unui artist clasic; cu siguranţă însă ea este ceea ce deosebeşte felul în care el se folo-

sește de subiecte de cel al unui ilustrator. Ilustratorul este în esență un reporter; subiectele îi vin din exterior, luminate de un bliț. Unui artist clasic subiectul i se relevă din lăuntru, iar atunci cînd descoperă că acesta e confirmat de realitatea exterioară, simte că el a existat acolo dintotdeauna. Artistul clasic trebuie să confere subiectelor sale aerul unei incoruptibile inexorabilități, faptul devenind o chestiune de plenitudine a formei. Din acest motiv artiștii clasici, Degas în aceeași măsură ca și Poussin, se întorc mereu și mereu la aceleași motive, sperînd de fiecare dată să plămădească subiectul cît mai aproape de idee.

Să dau un exemplu al acestui proces în opera lui Millet, caracteristic deopotrivă primei și ultimei picturi lucrate la Barbizon. Motivul este cel al femeilor cărînd legături de vreascuri, una din fericitele ocazii ale operei sale cînd forma reală a subiectului posedă și frumoasa expresivitate a înțelesului ei uman. El se regăsește în prima pînză care trebuie să fi fost pictată curînd după stabilirea artistului la Barbizon deoarece desenul e mai degrabă dezlînat, iar stilul personal al lui Millet nu a căpătat deplin contur. Într-un desen realizat cu zece ani mai tîrziu, ideea e mult mai articulată și formele mai compacte. Există mai multe desene tîrzii (245) și în fine pictura (255), rămasă, din pricina morții, neterminată și care făcea parte dintr-o comandă primită cu un an sau doi înainte. Se poate vedea cum a strîns toate motivele la un loc împingînd către fundal imaginile timpurii ale cărătoarelor de vreascuri. Principalul rol a fost acordat femeii din profil, o apariție relativ nouă în imaginația sa. În *Femei cărînd vreascuri* puterea dramatică a temei este evidentă, dar deseori este foarte greu de spus în ce constă fascinația motivelor recurente, atît pentru pictor cît și pentru noi. Un exemplu îl constituie bărbatul împingînd o roabă printr-o ușă întredeschisă, imagine care reapare în opera lui Millet de zeci de ori în toate perioadele. Se pare că Millet era incapabil să-și

explice caracterul obsesiv al acestei imagini și dîndu-și seama că ea singură nu poate forma subiectul unui tablou a încercat să o combine cu altele care arată de fiecare dată superflue și ireale prin comparație cu implacabilul robar. Neîndoielnic că un freudian ar putea interpreta-o drept simbol al frustrării sexuale.

Dintre toate motivele care-l obsedau, cel căruia a reușit să-i dea expresia cea mai deplină este al *Culegătoarelor de spice*. El apare în desene care trebuie să dateze din primii ani de la Barbizon. Aceste desene au un *brio* aproape rubensian la care, împreună cu o anumită artificialitate, avea curînd să renunțe (246). Motivul reapare iarăși în forme mai apropiate de cea finală într-un desen de pe la începutul anilor 1850 căruia îi urmează o lungă serie pregătitoare a picturii însăși și în care vitalitatea este uneori sacrificată urmăririi ideii (247). Millet a întrebuințat procedeul excepțional, în ce-l privește, al realizării unui studiu în ulei de mari dimensiuni consacrat figurii din dreapta.

În fine, a apărut și tabloul propriu-zis (248) în care, după părerea mea, metoda clasică a produs una din marile capodopere clasice ale artei franceze. Ambiția de „a recrea pe Poussin după natură", atît de răspîndită în vremea în care reputația lui Millet era aproape inexistentă, a fost împlinită într-un chip magnific. Fiecare linie e perfect calculată, chiar și firele de grîu din mîinile spicuitoarelor. Știm din desene cît de multă meditație a fost consacrată relației dintre figuri și fundal care, pînă în ultimul moment, trebuia să fie o mare claie de fîn. În cele din urmă, soluția finală este mult mai satisfăcătoare, deopotrivă mai monumentală și mai elocventă asupra asprimii muncii în soare. Millet realizează totodată în *Culegătoarele de spice* un frumos coloraj al atmosferei rar întîlnit în picturile sale, acesta substanțializînd modelajul deosebit de dens al formelor.

Considerînd drept clasice preocupările lui Millet în ce privește unele idei picturale sau anumite motive, nu am scăpat din vedere romantismul său

funciar. Tocmai contopirea celor două însușiri a stat la baza realizărilor sale celor mai cunoscute, crearea acelor imagini populare. Un artist pur clasic care se străduiește asupra aceluiași motiv tinde să-l sărăcească tot mai mult de valențele lui asociative. Or, Millet n-a pierdut niciodată din vedere ideea umanistă, sau cum obișnuiam a spune, literară, de care era legată, chiar din momentul apariției, ideea formală. Mai mult încă, își dădea deseori seama că aceste idei au caracter de simboluri — aceasta înseamnă că punea în legătură detaliul incidental cu o anumită schemă generală a lucrurilor, folosindu-se de forma rezultantă pentru a trezi un lanț de emoții care să ne impresioneze ușor. Procedeul este primejdios. Cu toții știm cu cîtă bucurie primește mintea oamenilor de rînd generalitățile ușoare și dătătoare de încredere; așa stau lucrurile și cu imaginile deosebit de cunoscute. Ce puține au rezistat la scrutinul veacurilor. *Nașterea lui Adam* de Michelangelo și *Madona sixtină* a lui Rafael sînt printre puținele idei inspirate care au satisfăcut într-o oarecare măsură spiritul maselor largi, idei care nu au fost distruse nici de transpunerea lor în acele gravuri sepia, omniprezente în cancelariile învățătorilor.

Mi-e teamă că nu același lucru se poate spune despre operele cele mai populare ale lui Millet. *Semănătorul* (249), deși a fost socotit la apariție drept socialist din pricina realismului său, ne pare acum ușor teatral; el aparține, după cum am spus, perioadei în care Millet se mulțumea încă să folosească din plin elocința romantică. În *Clopotul de vecernie* (250) simplificarea compoziției a fost împinsă atît de departe încît suspectăm o conspirație de tip exact opus. S-a folosit de mijloacele extremei conciziuni: dreptunghiul gol cu figurile mult distanțate, planurile paralele, lipsa mișcării, cu intenția expresă de a ne atinge sensibilitatea. Cu toate că acest fel de simplitate calculată a fost folosit cu succes de către marii poeți, el a condus în egală măsură către un sentimentalism stînjenitor. Personal cred că deși conturul precis al bărbatului și al furcii sale este gîndit la rece,

femeia cu roaba constituie o remarcabilă imagine care consemnează momentul unei adevărate viziuni. Silueta ei stranie este tot atît de complexă și memorabilă ca unul din studiile lui Seurat pentru *La Grande Jatte*, iar raportul acesteia cu roaba are acel caracter obsedant care implică în mod necesar o analogie psihologică inconștientă. Sentimentalismul singur nu conferă unei picturi popularitate dacă nu e susținut de o imagine răscolitoare; aprecierea universală de care se bucură *Clopotul de vecernie* poate fi datorată în parte unei anumite falsități a tonului și a culorii, căci deși publicul cere în mod imperios naturii să fie adevărate, de fapt nu dorește acest lucru, ci preferă veșmîntul sclipitor al irealului care pare a face viața mai lesne de acceptat.

Clopotul de vecernie a fost tabloul cel mai popular al lui Millet. Aproape tot atît de popular era și un alt exercițiu în același gen de simplicitate care punea însă accentul pe nevinovăție, *Păstorița* (251). Mai mult decît oricare din operele lui, aceasta avea să-i creeze un prost renume printre criticii secolului douăzeci. Totuși, dacă privim un desen preliminar, lucrat, desigur, cu cîțiva ani mai înainte, constatăm cît de mult s-a străduit Millet, prin profundă meditație, să facă din acest loc comun o imagine memorabilă. Figura solitară care se ridică deasupra liniei joase a orizontului, bulgării multiplicați ai oilor care pasc, silueta cîinelui negru vădesc o imaginație picturală cu mult superioară desenului originar.

Totuși ceva nu este în regulă cu *Clopotul de vecernie* cît și cu *Păstorița* : felul în care sînt pictate. Ne așteptăm ca o pictură de mici dimensiuni (și ambele sînt într-adevăr mici) să aibă o anumită bogăție sau delicatețe de culoare și structură, dar cu cît sobrietatea stilului îl domina mai mult pe Millet, cu atît coloritul său tindea să devină murdar, iar suprafața pictată lipsită de interes. *Păstorița* pare a fi fost pictată cu sirop de coacăze negre. Fromentin, îndrăgostitul de pictura pură cel mai sensibil se întreba de mai multe ori într-un călduț necrolog al lui Millet, dacă artistul a fost

„*un beau peintre*“ (un pictor al frumosului), iar răspunsul era, în general, „nu“. Aceia care caută cu precădere ceea ce francezii numesc „*une jolie matière*“ (o pastă frumoasă), trebuie să caute într-altă parte; mărturisesc că multe din operele tîrzii ale lui Millet mi se par mult mai impresionante reproduse în alb și negru decît în original. În ultimii cincizeci de ani reacția noastră față de pictură a fost cu precădere o reacție la culoare și cred că acesta este unul din motivele pentru care preferăm ideile picturale ale lui Millet cînd ele sînt traduse în culorile strălucitoare și în agitatele tușe de penel ale lui Van Gogh.

Clopotul de vecernie a fost început în 1857 și terminat în 1859. În următorii zece ani Millet a încercat de mai multe ori să-și asume sarcina primejdioasă a creării unor imagini care să producă un efect imediat. Primejdioasă, desigur, din punct de vedere artistic, una dintre ele s-a dovedit însă a fi primejdioasă și din punct de vedere material: *Omul cu sapa*, datînd din 1863 (252). În fața acestui simbol cutremurător al trudei s-au redeșteptat toate vechile acuze: că ar fi fost socialist, urmașul lui Saint-Simon, că vedea numai aspectul brutal al vieții de la țară și nu și frumusețile ei și așa mai departe. Mulți dintre vechii lui susținători, inclusiv Gautier, l-au părăsit. Numai Thoré, căruia îi revine cinstea de a fi anticipat judecata posterității mai des decît oricare critic ce a trăit vreodată, i-a sărit în ajutor, primind de la Millet o scrisoare de mulțumire pe care merită să o cităm deoarece este cea mai simplă și mai bună apologie a picturii sale.

„Aș vrea să aștern pe hîrtie cîteva din convingerile pe care încerc să le exprim limpede în tot ceea ce fac, și anume că lucrurile nu arată ca și cînd ar fi strînse laolaltă de întîmplare sau pentru un moment, ci că au între ele o legătură intrinsecă și necesară. În tabloul care reprezintă o femeie cărînd apă (253) am încercat să arăt că nu aceasta era meseria ei, că nu era nici măcar servitoare, ci o femeie care se dusese să ia apă pentru casă, pentru supă, pentru bărbatul și copiii ei, că nu pare a

căra o greutate mai mare sau mai mică decît căldările pline, că sub așa-zisa grimasă cauzată de greutate umerilor și sub ochii mijiți din pricina soarelui se poate întrevedea un fel de bunătate domestică. M-am ferit (și am avut groază întotdeauna) de orice ar putea cădea în sentimentalism. Am dorit ca ea să-și facă treaba simplu și cu firească bună dispoziție, fără să mediteze cîtuși de puțin asupra muncii ei, ca și cînd ar fi o parte a activității zilnice, o obișnuință a vieții. Am vrut să înfățișez răcoarea fîntînii, dorind să sugerez prin aspectul vechi al acesteia că multe femei înaintea ei se duseseră acolo să scoată apă“.

Rîndurile de mai sus constituie unul din foarte puținele texte explicative referitoare la artă, de după 1860, care ar fi putut fi înțelese și de un om al Renașterii. Desigur, tocmai acest fapt ne face să ezităm deoarece Millet nu a pictat în vremea Renașterii și cu toate că convingerile sale sînt etern valabile, ele nu aparțin mișcării intelectuale a timpului. Ceea ce pictorul renascentist făcea în subsidiar cu greutatea unei găleți pline, Millet o face cu deplină conștiință, ostentație și exclusivitate. Poate tocmai de aceea preferăm cel mai adesea desenele sale picturilor. Nu-mi închipui că cineva care ar parcurge una din marile colecții de schițe de Millet, cum e cea de la Luvru, ar contesta concluzia că artistul a fost unul din cei mai buni desenatori ai secolului al nouăsprezecelea. Dintre contemporanii lui, doar Daumier îl egala și el n-a cunoscut niciodată pierderea reputației ca Millet. Se poate vedea de ce. Există o preferință pentru avocații ipocriți și saltimbancii lui Daumier care sînt mult mai pe gustul nostru decît țăranii solemni ai lui Millet, dar în ce privește stăpînirea formei și a mișcării e o mică diferență între ei. A făcut vreodată Daumier un desen mai solid și mai viguros decît *Podgoreanul* (254)? Într-o anumită privință Millet este, după părerea mea, neîntrecut ;este vorba de darul care-l avea de a lega figurile de ambianța lor. Simțul unității omului cu natura era susținut de un ochi deosebit

de sensibil pentru realitatea atmosferei. În desenul reprezentînd femei greblînd, mişcarea lentă a figurilor este perfect concordantă cu liniile verticale ale copacilor. Chiar dacă Millet n-ar fi fost atît de interesat de făpturile omeneşti, el ar fi rămas unul din marii pictori peisagişti; reacţiona în special la două stări ale naturii, la noapte şi la iarnă, teme ce pot fi înţelese doar de cei ce şi-au petrecut întreaga viaţă la ţară. Stîna lui ne reaminteşte de un admirator englez al lui Samuel Palmer, deşi măiestria desenului implicată în sugerarea oilor depăşeşte posibilităţile lui Palmer. Una dintre cele mai poetice nocturne este un desen cu tema *Fuga în Egipt* (257) ce ne face să ne aducem imediat aminte de desenele lui Seurat care a admirat şi studiat opera lui Millet.

Millet a fost unul dintre primii pictori după Bruegel care şi-a dat seama că frumuseţea unui peisaj nu depinde de curbele de relief ; peisajul de vară tîrzie, frecvent de la Rubens pînă la Constable, a fost suprema bucurie a artistului. El a realizat că arhitectura picturală a peisajului rural sporea graţie orizontalelor şi verticalelor nude ale iernii, deşi reacţia sa la această temă nu a fost, desigur, numai vizuală. Poate că toate marile peisaje sînt, pînă într-un anumit punct, o meditaţie asupra vieţii omeneşti. În compoziţia cunoscută sub numele de *Noiembrie* (259), cîmpurile întinse şi pustii amintesc în chip deliberat de marele potrivnic căruia omul trebuie să-i facă faţă în lupta lui pentru supravieţuire, de moartea căreia trebuie să-i opună propria-i viaţă; plugul părăsit îmbracă un caracter simbolic, fiind în mod limpede înrudit cu roaba, ca imagine a frustrării. În ultimii ani ai lui Millet, groazei de sărăcie i-au luat locul cumplite dureri de cap care-l împiedecau să lucreze, iar aceste scene de iarnă sînt expresia tot mai profundei melancolii. *Furtuna* (258), unde bătrînul copac e copleşit şi dezrădăcinat de vînt, poate fi interpretată drept simbol al stării sale de spirit. Trebuie, totuşi, să adaug, ca pereche opusă acestei scene dezolante, uluitoarea evocare a *Primăverii* (256), unul din ultimele lui tablouri şi printre puţinele care au stîrnit neîntrerupt admiraţia. Prin acumulare de imagini, cred că el realizează ceea ce simpla senzaţie n-ar fi putut produce. În nici o altă operă de artă nu ne izbeşte cu mai multă forţă tensiunea senzuală, dezlănţuirea şi tumultul primăverii. Este ultima şi splendida răbufnire a bătrînului Adam pe care-l înăbuşise cu atita demnitate.

XIII
DEGAS

Degas nu poate fi etichetat. Era un maniac al independenței. Spunea că vrea să fie ilustru dar necunoscut, iar după ce a devenit ilustru, oricui scria un articol despre el nu-i mai adresa cuvîntul a doua oară. Acest fel de comportare poate fi numită aristocratică, deși, de fapt, aristocrații n-au cîtuși de puțin vreo aversiune față de publicitate, iar Degas nu era, strict vorbind, un aristocrat prin naștere. În vremea Revoluției franceze, bunicul lui abia și-a scăpat pielea din ghearele Terorii, fugind la Napoli unde a întemeiat o bancă prosperă. Portretul pe care i l-a pictat acolo înfățișează un bătrîn prudent și dezamăgit cu niște ochi abătuți pe care i-a transmis întregii familii. Se căsătorise cu o aristocrată napolitană, cu care a avut un fiu, pe tatăl lui Degas, plecat la New Orleans unde s-a însurat cu o creolă, astfel că Degas, foarte aprins patriot francez, era de obîrșie etnică mixtă. Tatăl lui era iubitor de artă, iar Degas a avut de la bun început acces la colecțiile cele mai alese.

Dintre toți marii pictori ai secolului al nouăsprezecelea, Degas era tradiționalistul cel mai inveterat, petrecîndu-și timpul în muzee și în colecții de stampe. Copist neobosit, admira în special pe pictorul care devenise micul dumnezeu al „ortodoxismului", pe domnul Ingres: ciudat început pentru un artist ce avea să fie considerat drept

revoluționar. De fapt, prin firea lui, Degas era un clasic și se poate chiar afirma că a fost ultimul mare artist clasic al picturii europene. Ca și David, pictorul cu care am început această carte, era pasionat de adevăr, nu numai de adevărul vizual, ca Monet, ci putem spune chiar, de adevărul moral. Nimic nu trebuia interpretat sau edulcorat în numele artei. Aceste comandamente l-au determinat pe Degas să respingă expresiile sofisticate sau soluțiile ușoare. Era ceea ce Auden numea „un om dintr-o bucată", funciarmente melancolic și distant. Cu admirația lui pentru Ingres, credea la început că va picta compoziții istorice, realizînd chiar vreo trei sau patru. Cea mai bună din ele, aflată acum la Galeria națională de la Londra, ne spune multe lucruri despre Degas. Să începem cu subiectul: tabloul reprezintă fete din vechea Spartă provocînd la luptă un grup de băieți (260). Prin aceasta Degas și-a satisfăcut nevoia de adevăr, găsind o temă din istoria greacă unde figurile erau într-adevăr nude și nu înfățișate ca atare numai de dragul artei. Un alt lucru care ne frapează este că artistul nu și-a extras nudurile din modelele academiste bine acoperite și care obișnuiau să ia poze profesional convenționale, ci a pictat băieți și fete de rînd de pe străzile Parisului. Într-adevăr, acești copii ne pot părea, așa cum le-au părut și contemporanilor, deosebit de șterși, deoarece sîntem atît de obișnuiți ca într-o compoziție istorică figurile să fie idealizate. Ca de obicei, adevărul surprinde. Dacă modelele sînt comune, talentul cu care sînt grupate este însă cu totul excepțional. Se observă că Degas poseda deja darul, care a devenit apoi o obsesie, de a uni figurile într-o linie curgătoare și un echilibru al vectorilor astfel ca grupurile să devină entități vii. În *Tineretul spartan* el a realizat și un contrast între grupul strîns al fetelor care vădește acele contrasensuri comprimate, tipice lui Poussin, și ritmul deschis al grupului băieților, inspirat din pictorii italieni ai veacului al cincisprezecelea, ca Pollaiuolo. Pînza este o extraordinară îmbinare de adevăr și studiu, dar nu l-a satisfăcut pe Degas

care a refuzat să o expună vreo douăzeci şi cinci de ani, după ea nemaipictind nici un tablou cu subiect istoric.

Primul contact al lui Degas cu contemporaneitatea s-a produs prin intermediul portretisticii, nu era însă vorba de acele poze convenţionale în faţa unei coloane sau a unei draperii, ci de portrete care reprezintă împrejurări omeneşti reale. Cea mai mare dintre piesele timpurii este *Familia Belleli* (261). Încă pe la 1856 Degas a plecat la Napoli să-şi viziteze mătuşa, baroneasa Belleli şi în următorii patru ani a lucrat schiţe şi studii pentru acea pictură gravă şi nobilă. Baroneasa are figura familiei, melancolică şi mîndră. Compoziţia întruneşte întreaga artă a *Tineretului spartan*, dar mult mai bine disimulată; a se remarca, de pildă, linia mîinii baronesei pusă pe masă în direcţia fiicei aşezate.

Degas nu a devenit niciodată un portretist în sensul profesional al cuvîntului. Toate portretele lui reprezintă rude sau prieteni, pe sora şi pe cumnatul său, ducesa de Morbilli şi soţul ei napolitan (262). Prima are ochii melancolici ai fratelui, fără ca soţul să pară excesiv de spiritualizat. Avem însă de a face cu o pictură nobilă, tot atît de rafinată ca un portret de Ingres şi ca şi cele din urmă pînze ale acestuia ne face să ne gîndim la fotografiile de prin anii 1860. Într-adevăr Degas era foarte interesat de fotografie, iar un mic portret de la Galeria naţională de la Londra pare a fi fost executat direct după un dagherotip, pictorul nevăzîndu-şi niciodată modelul. De invenţia fotografiei s-au speriat numai artiştii slabi ai secolului al nouăsprezecelea, cei buni au primit-o cu toţii bine şi s-au folosit de ea. Lui Degas îi plăcea nu numai pentru că furniza o înregistrare exactă, ci şi deoarece instantaneul i-a arătat cum să scape de legile clasice ale compoziţiei. Graţie ei a învăţat cum să realizeze o compoziţie fără a recurge la simetria formală. Un exemplu este *Portretul doamnei cu crizanteme*, pictat în 1865 (263). Mă îndoiesc că mai înainte un pictor ar fi îndrăznit să plaseze subiectul principal chiar la marginea tabloului.

Întîmplător, este unul din puţinele cazuri în care Degas a pictat flori; dezordinea senzuală a florilor naturale care i-a încîntat pe Courbet, Manet şi, desigur, pe Renoir, îl deranja. Mai tîrziu, cînd ieşea să cineze în oraş, cerea să se ia de pe masă florile. Admitea, cel mult, aspidistra.

Deşi portretele lui Degas reprezentau situaţii într-adevăr omeneşti, el a pictat totuşi unul sau două tablouri înfăţişind visuri, în înţelesul obişnuit al cuvîntului, pînze care fără nici un fel de reticenţă povestesc întîmplări, fiind aproape stînjenitoare pentru admiratorii mai austeri ai artistului. Ca şi în cazul „picturilor cu probleme" de la Academia regală, *Supărarea* ne lasă nedumeriţi, asupra întîmplării. În celălalt tablou din cele două amintite, nu mai poate exista nici un dubiu despre ce s-a întîmplat: a pierdut la cărţi bărbatul banii femeii? cu atît mai mult cu cît titlul pînzei este *Furtul*. Poate pentru că îmi făceam studiile în anii reacţiei contra „picturii cu probleme", nu socotesc aceste două opere drept cele mai bune sau cele mai caracteristice din toate lucrările lui Degas. Într-adevăr, singura parte din *Furtul* (264) care-mi place sincer este pictarea delicată a patului şi a tapetului de hîrtie. Lăsînd deoparte această prejudecată estetică, nu cred că faptul e rezultatul unei reale necesităţi lăuntrice. Aproape în acelaşi timp, însă Degas a descoperit două subiecte care corespund cu adevărat unei atari necesităţi: cursa de cai şi baletul. Ambele implicau mişcări şi costume tradiţionale, astfel că unul din elementele stilului era deja conturat. Cursa de cai se caracteriza prin formele aristocrate ale cailor şi prin ţinuta şi costumele tradiţionale ale jocheilor. La acest subiect Degas s-a reîntors tot timpul vieţii. În perioada de început, a mai lucrat cîteva scene cu curse de cai, dintre care cea mai uimitoare este micul tablou de la Muzeul de arte frumoase din Boston, ale cărui dimensiuni nu depăşesc cu mult pe cele ale unei cărţi poştale de format mare (266). Expresia lui e directă şi pur vizuală ca a unui Manet. Degas a pictat din ce în ce mai

puțin astfel de subiecte întîmplătoare, și uneori regretăm faptul. Ce poate fi mai amuzant și mai admirabil în acest sens decît tabloul de la Galeria națională de la Londra reprezentînd o fetiță pe plajă căreia i se piaptănă părul (265), și unde nu numai grupul principal ci toate figurile de pe fundal sînt redate cu o deosebită claritate? Dar, ca toți artiștii clasici, Degas începe să se concentreze asupra cîtorva teme care căpătaseră pentru el o importanță deosebită.

Dintre toate aceste teme asimilate, teme care i-au pătruns în sînge, cea mai obsedantă era, desigur, baletul. Dacă spui Degas, majoritatea oamenilor se gîndesc automat la o balerină, artistul a ajuns însă treptat la acest subiect. Prima pînză de balet a fost o scenă din baletul intitulat *Izvorul*, iar subiectul era astfel compus încît nimeni să nu-și dea seama că el se petrece pe scenă, de fapt scena devenise un simplu pretext pentru a picta una din picturile sale istorice (267). Dansatoarea sau figuranta, căci nu schițează nici o mișcare, se numea domnișoara Fiocre. Calul de pe scenă era real, bea apă adevărată și se afirma că se comportase perfect. Lucrul curios în acest tablou este calmul său absolut, astfel încît se poate spune că la origine pe Degas nu l-a fascinat mișcarea baletului, ci substratul veridic al iluziei.

Degas s-a apropiat de scenă din față, iar în următorul lui tablou avînd ca subiect spectacolul, a avansat pînă în orchestră. Așa cum *Domnișoara Fiocre* e în fapt una din picturile lui istorice, și orchestra aparține în acest caz portretelor sale de grup, început ca portret al fagotistului (268). În următoarea pînză orchestra se îndepărtează, baletul de pe scenă ocupă un spațiu mai mare și putem vedea și primele două rînduri de fotolii ale parterului care, în treacăt fie spus, erau ocupate de persoane importante numite *abonați*, deținătoare ale unui bilet permanent pentru întreaga stagiune a Operei din Paris. Prejudecățile acestora erau lege și, din punct de vedere artistic, dăunau deseori spectacolelor. De pildă,

ei erau aceia care insistau ca în fiecare operă să existe un balet, cu toate că astfel era anihilată tensiunea dramatică. Eu însumi i-am mai apucat, ducîndu-se la operă pentru balet, iar la căderea cortinei, nemulțumiți că nu l-au aflat, punîndu-și jobenurile, părăseau sala cu aroganță, bodogănind. În 1872, Degas pășește pentru prima oară în spatele scenei. Opera din Paris este în toate privințele un loc extraordinar, monumentul poate cel mai demn de laudă al lui Napoleon III. Dependințele din spate sînt magnifice, sală după sală. În 1872 aceste saloane fuseseră tocmai deschise, ele devenind locul de întîlnire ale tinerilor parizieni; acolo putea fi găsită cea mai plăcută societate a capitalei.

Într-una din acele încăperi a pictat Degas prima lui mare pînză coregrafică (269). Spunînd „mare", trebuie să adaug imediat că era foarte mică, mai puțin de treizeci centimetri lățime. Toate capetele sînt miniaturi. Tabloul creează însă o atît de convingătoare iluzie a spațiului și este pictat cu atîta generozitate încît poate fi de orice mărime. Este o uimitoare performanță tehnică. A lucrat apoi o pînză de mici dimensiuni înfățișînd o repetiție pe scenă (270) în care se pot vedea întîia oară pozele caracteristice care l-au obsedat pentru tot restul vieții; fata legîndu-și poanta, cea care se întinde și cască, balerina scărpinîndu-se pe spate sau o alta pe poante, gesturi ce avea să le reia de zeci de ori. Altcuiva decît unui artist i s-ar putea părea straniu că Degas care era capabil de a desena orice și pentru care reprezentarea a ceea ce vedea nu constituia nici un fel de dificultate, a continuat să lucreze aceleași și aceleași imagini ani de-a rîndul, uneori, se pare, cu tot mai mare greutate. Așa cum o dansatoare clasică repetă mereu aceleași mișcări pentru a ajunge la perfecțiunea liniei și echilibrului, tot așa și Degas repeta aceleași motive, asemănarea fiind una din explicațiile marii afecțiuni ce o purta balerinelor. El se lupta neîncetat pentru a realiza ideea formei perfecte, aceasta neîmpiedicîndu-l să caute însă adevărul omenesc

pînă şi în ceea ce ar putea părea o situaţie artificială. Avea o deosebită simpatie pentru fetiţele, cunoscute sub numele de „şoriceii operei", care veneau acolo împreună cu mamele lor, şi care şi ele la rîndu-le îl îndrăgeau. Ne-a lăsat o ciudată amintire a acestei afecţiuni, o sculptură în mărime naturală care reproduce exact pe una dintre ele, pînă la detaliul unui adevărat costum de balet (273). Este cea mai fidelă imitaţie a vieţii în artă ce se poate imagina şi dacă un altul decît Degas ar fi realizat-o, ar fi arătat oribil. Micile creaturi în fustiţele lor de balet sînt pe jumătate scufundate în lumina iluziei; mamele lor însă amintesc de lumea respectabilă din care provin. O dată, doar o singură dată, Degas şi-a permis o memorabilă imagine a fluturelui şi crisalidei în tabloul intitulat *Aşteptarea*. „Crisalida" aşteaptă pentru o audiţie, iar scena evocă în chip minunat plictisul fără de sfîrşit ce pare indisolubil legat de pregătirea oricărei forme de distracţie.

Pînă la vîrsta de patruzeci şi patru de ani Degas se arăta a fi fost destul de sociabil. Avea un mic venit particular, şi, spre deosebire de Manet, primirea nefavorabilă făcută operei sale nu părea să-l tulbure cituşi de puţin; despre toţi criticii gîndea că erau oricum nişte imbecili. Călătorea. A plecat în Italia să-şi vadă rudele şi să cunoască marele palat pe care el şi surorile lui îl moşteniseră în centrul Neapolelui, apoi s-a dus la New Orleans unde fraţii săi se ocupau de afacerea cu bumbac a bunicului dinspre mamă. Acolo a pictat unul din acele miracole tehnice de felul primei pînze coregrafice (lucrată cu un an mai înainte): interiorul Bursei de bumbac (274). Ce talent uimitor avea, ce siguranţă a tonului şi a compoziţiei! Priviţi capetele, chiar şi cele ale figurilor mai mici de pe fundal. Ne dăm seama de ce nu se temea cituşi de puţin de aparatul de fotografiat.

În ciuda expresiei lui melancolice, Degas pare să fi fost, şi totdeauna declara că a fost, un om fericit. Apoi, în 1878, fratele său a dat faliment şi s-a împuşcat în Bursa de valori din Paris.

Degas era omul cu puternice sentimente şi mîndrie de familie; umilinţa trebuie să fi fost zdrobitoare. S-a decis să plătească pe toţi creditorii fratelui. S-a mutat într-un mic atelier, n-a mai vrut să vadă pe nimeni, cu excepţia prietenilor intimi, şi a trăit ca un sărac. Ludovic Halevy care-l cunoştea bine crede că această nenorocire i-a înrîurit arta: nu socot că există prea multe dovezi ale amintitei opinii. A continuat să picteze curse de cai şi, desigur, balerine, lărgindu-şi în acelaşi timp repertoriul. A executat, de pildă, o serie de picturi reprezentînd magazine ale modistelor (271), reluînd invenţiunile stilistice şi combinîndu-le cu realitatea (florile artificiale de pe pălării îl deranjau mai puţin decît cele adevărate); putea apoi să realizeze cele mai surprinzătoare compoziţii plasîndu-şi punctul de observaţie printre suporturile de pălării. În cele din urmă şi-a dat seama că-l interesau tipurile umane. O prietenă care l-a luat cu ea la o probă a fost măgulită văzîndu-l că priveşte cu atenţie noua ei haină şi l-a întrebat ce-i plăcea atît de mult. I-a răspuns: „mîinile roşii ale fetiţei care ţine acele".

Un alt subiect care i-a pătruns lui Degas în sînge a fost cel al femeilor călcînd. Cele cinci sau şase pînze reprezentînd spălătorese, se numără printre capodoperele sale. Îi plăceau mişcările contrastante, concentrarea, relaxarea şi felul în care fiecare femeie era pe deplin absorbită de ceea ce făcea. Întîmplător, i-au plăcut şi teancurile de cămăşi. Pentru a vedea cum lucra Degas la o temă, comparaţi versiunea timpurie a acesteia (275) cu una ceva mai tîrzie, adică, pentru a spune astfel, cu versiunea definitivă de la Luvru (276). Primul tablou încă mai aminteşte de cea dintîi impresie. Femeia care cască are vioiciunea dezordonată a vieţii însăşi. În versiunea tîrzie forma ei este mult mai completă şi mai elaborată. Ea a devenit clasică şi sculpturală şi, ca urmare a acestei concepţii, teancul luminos de cămăşi a dispărut.

Înainte de a se retrage din societate, Degas începe deja să picteze scene de cafenea. Una

dintre primele și cele mai vestite, lucrată în 1876, a fost intitulată *Absintul* (277). Femeia în bluză, cu alură de doamnă, e pe cale să bea un pahar destul de mare de absint, iar acest fapt perfect normal e incriminat ca reprezentînd abisurile depravării. Criticii englezi în special, afirmau că tabloul dovedește cît de mult era cufundată Franța în viciu: ei însă nu priviseră mai adînc în propria lor țară. Flăcăul bătrîn din dreapta era un artist, pe nume Desboutins, o fire agreabilă și foarte îndrăgit de toți impresioniștii, iar doamna era actrița Ellen Andrée pe care a pictat-o și Renoir sub o înfățișare încîntătoare. Înclinația clasică a lui Degas pentru adevăr a produs un efect întrucîtva diferit. În unele din scenele sale de cafenea, personajele aparțin clar așa-numitei lumi demi-mondene. Poziția lui Degas față de aceste doamne este greu de precizat; ea nu este, desigur, nici favorabilă, nici de indignare și nici măcar satirică. Nu se poate afirma totuși că artistul este în întregime detașat, dar aceste tipuri constituie pentru el un fel de fascinație, reușind să le confere în ocupațiile lor imediate, atemporalitatea unui relief asirian.

Tratarea de către Degas a corpului feminin a pricinuit chiar la vremea sa o puternică indignare. Deoarece dorea să picteze nudul fără să se îndepărteze de realitate, a executat un mare număr de desene și pasteluri înfățișînd femei la baie sau uscîndu-se. Ele au fost socotite o grosolană calomnie la adresa farmecului feminin (278). O doamnă l-a întrebat: „domnule Degas, de ce pictezi mereu femei atît de urîte"?, iar el i-a răspuns: „doamnă, pentrucă femeile sînt în general urîte". Dar se autodefăima deoarece aproape toate femeile pe care le-a înfățișat au chipuri cu mult deasupra mediei. Dacă o mînă uriașă ar culege la întîmplare un pîlc de doamne care tîrguiesc pe Oxford Street și le-ar dezbrăca de haine, foarte puține dintre ele ar arăta tot atît de atrăgătoare ca modelele lui Deglas. Desigur, acesta nu a încercat să le facă seducătoare. Factorul respectiv, care joacă un rol atît de mare în aproape toate

picturile înfățișînd nuduri, a fost omis cu severitate și poate că abia dacă era simțit. Scopul artistului era asemănător aceluia al marilor pictori ai Renașterii italiene și anume de a exprima mișcarea cu ajutorul liniei; el a atins deseori o larghețe și o noblețe a formei care amintește de unul din marii italieni, doar că nudurile acelora erau masculine și nu feminine.

Prin anii 1880 pe Degas a început să-l supere vederea. Lumina puternică îi rănea ochii, posibil motiv pentru care a realizat atît de numeroase nocturne, refuzînd să-și părăsească atelierul înainte de căderea nopții. În 1890 prietenii lui erau convinși că avea să orbească cu totul. A continuat însă să picteze încă cincisprezece ani, căci așa se întîmplă adesea cu cei cu auzul sau vederea slabă; îmi închipui că uneori se scuza cu propria-i infirmitate pentru a lucra ceea ce-i plăcea. Vollard spune că se făcea a nu recunoaște cunoștințele care-l plictiseau, dînd vina pe vedere, iar imediat după aceea își scotea ceasul ca să vadă cît e ora. A strîns o colecție de tablouri alese cu un gust precis și sigur — a fost printre primii care a recunoscut valoarea lui Gauguin și Cézanne — și trebuie că va fi văzut multe din lucrările lor pentru a proceda astfel. Este neîndoielnic totuși că ochii îl supărau și-i dădeau o continuă bătaie de cap, căci pentru pictorul acelor miniaturi coregrafice a nu vedea bine era o tragedie. Degas a devenit mai inaccesibil ca niciodată și cînd ieșea să-și vadă vechii prieteni, opiniile lui erau mai intransigente, iar comentariile despre lumea pe care n-o aproba — critici, reformatori, toți politicienii și, desigur, pictorii proști — mai distrugătoare. Spunea despre ei lucruri care-și păstrează încă hazul și astăzi, căci, ca majoritatea oamenilor de duh, era un conservator ireductibil. Tot timpul și-l petrecea cu pictura. În general era înclinat să folosească mereu aceleași subiecte, dar iată că a adoptat și unul nou: femeile care-și perie părul. Cred că a fost fascinat de linia unduindă și de netezitul părului. Tabloul cel mai reușit, în ansamblu, se află la Galeria națională

de la Oslo (272), el redînd foarte bine caracteristicile stilului tîrziu al artistului. Este o operă îndrăzneaţă şi sumară, aproape o schiţă sau un început, cu simplificări ce s-ar putea datora vederii tot mai slabe sau evoluţiei artistice deoarece, cu rare excepţii, toţi marii pictori ajung la bătrîneţe la acelaşi gen de stil amplu, simplificat ca şi cum ar avea să rezume întreaga lor experienţă în cîteva trăsături de penel şi pete de culoare. Tuturor acestora Degas le-a adăugat mania lui de a reveni mereu asupra aceleiaşi teme, realizînd de fiecare dată forme mai îndrăzneţe, mai complete şi, pare-se, mai concludente. În acest fel a tratat şi unele grupuri de balerine, sfîrşind prin a concentra atît de puternic forma încît acestea nu mai arătau cituşi de puţin a dansatoare. Iată un pastel (279) care pare terminat, dar Degas a dorit să scoată şi mai mult în evidenţă mişcarea euritmică a celor trei figuri, executînd astfel o serie de nuduri în aceeaşi poziţie (280). Tot aşa a procedat şi în cazul altor grupuri care-l interesau şi care au debutat prin a reprezenta dansatoare, sfîrşind în pure construcţii formale. Nu-i suficient dacă-l comparăm cu Beethoven, deja surd, scriind variaţiunile Diabelli. Respectivele schiţe mari şi autoritare nu sînt, desigur, numai simplul rezultat al pierderii vederii.

Orice mare artă implică sacrificii, iar sacrificiul lui Degas a fost enorm: sacrificiul celui mai strălucitor talent, în favoarea notaţiei veridice şi spirituale, de la Rembrandt încoace. Putem uneori regreta acest sacrificiu, dar el era o parte integrantă a firii lui mîndre şi independente, o parte a luptei sale fără de sfîrşit împotriva imposturii şi mediocrităţii. Din această singură pricină există în unele din operele sale tîrzii o supremă măreţie pe care n-ar fi putut să o atingă niciodată transcrierile directe după aspectele vieţii înconjurătoare. Dincolo de aceasta însă, există disciplina clasică. În seria aici prezentată, romanticii par să fi atins culmile; desigur, Turner şi Delacroix erau figurile dominante în prima jumătate a se-

colului al nouăsprezecelea. Degas este un clasic. Poate că e unul din motivele pentru care este încă subestimat. Dacă ne gîndim la arta clasică europeană ca la un tot continuu, din secolul al patrusprezecelea încoace, punctul final al perspectivei ei îl formează Degas; nu este vorba de falsul clasicism al armurii antice sau al lui Apolo şi al Muzelor, ci de adevăratul clasicism care năzuieşte către înfăţişarea supremă a adevărului şi către îndelungata cizelare a formei pînă cînd aceasta atinge ideea.

XIV
RODIN

În artă, schimbările de gust au loc cu o uimitoare iuţeală. Cu numai douăzeci de ani în urmă, oamenii de bun gust se retrăgeau îngroziţi numai la auzul numelui lui Rodin. Era socotit livresc, bombastic, vulgar, nesculptural. Fără nici un motiv real, climatul de opinie s-a schimbat astăzi cu totul. Dacă vorbesc cu entuziasm despre Rodin, lumea nu mai fuge de mine ca şi cînd aş fi spus ceva necuviincios, ci mă priveşte cu milă pentru banalităţile debitate.

Rămîne nu mai puţin adevărat că Rodin poate fi foarte bun sau foarte rău, iar dacă lui va fi să-i revină, prin poziţia pe care o ocupă ca unul din cei mai mari artişti ai secolului al nouăsprezecelea, locul de cel mai mare sculptor de la Michelangelo încoace, atunci trebuie depus efortul de a separa, în cadrul operei sale, ceea ce este autentic de ce e contrafăcut. Bun sau rău, el trebuie inclus în seria artiştilor discutaţi în această carte deoarece este, fără vreo îndoială, ultimul moştenitor al marilor romantici de la începutul secolului al nouăsprezecelea.

Rodin s-a născut în 1840 şi asemenea unora dintre ceilalţi deschizători de drumuri ai secolului al nouăsprezecelea — Constable, Millet, Cézanne, Wagner, Ibsen — şi-a aflat abia după mult timp propria-i cale. Prima sculptură care i se atribuie e aşa-numita *Vîrstă de bronz* (282), rea-

lizată la vîrsta de treizeci şi şase de ani; chiar şi ea e departe de a-l caracteriza. Rodin s-a opus întotdeauna includerii acesteia în expoziţii (devenise una dintre lucrările lui cele mai apreciate), deoarece, spunea, pe bună dreptate, că modelajul nu posedă suficientă forţă. Anul următor a corectat această lipsă în superba figură a unui om mergînd (281), realizată după un model de obîrşie italiană care a intrat cu forţa în atelier şi a sărit pe podium înainte ca Rodin să-l fi putut opri.

Omul care merge întruneşte aproape toate calităţile celei mai bune sculpturi a lui Rodin. În varianta ei originală nu evoca nici un subiect. Aceeaşi figură a folosit-o ca punct de plecare pentru *Sfîntul Ioan Botezătorul* (283). Cred că aceasta este din punct de vedere literar o imagine satisfăcătoare, valabilă prin sine însăşi şi care, într-un anumit fel, completează seria *botezătorilor* florentini. Dar ideea formei, în generalitatea ei, aparţine primei sculpturi, iar Rodin spunea adesea că o preferă *Sfîntu lui Ioan*.

Nu insinuez că cele mai bune opere ale lui Rodin sînt toate lipsite de subiect, ar fi absurd în faţa lui *Balzac* şi a *Burghezilor din Calais*. Cred totuşi că aproape toate, chiar şi *Burghezii*, au pornit de la o poză sau de la o mişcare care i-a frapat ochiul, i-a aprins imaginaţia şi aproape pe nesimţite a devenit, în modelajul concret, întruparea unei stări emoţionale. Cînd s-a întîmplat invers, adică atunci cînd şi-a propus să-i reprezinte pe Paolo şi pe Francesca, fatala carenţă a formei devine imediat sesizabilă, iar ritmurile *noii arte* (l'art nouveau) iau locul ritmurilor vieţii.

Omul care merge se situează în chip firesc în tradiţia artei europene. Există unii artişti care ne desfată prin aceea că acceptă moda contemporană. Nu este însă cazul lui Rodin. Scopul lui e să impresioneze mult mai adînc decît atît. Cu cît operele lui exală mai puternic parfumul sfîrşitului secolului al nouăsprezecelea, cu atît sînt mai puţin reuşite. Reuşeşte pe deplin numai cînd se instituie moştenitor al tuturor epocilor. Şi cît

de cuprinzător este atunci în ce privește stilul! El însuși spunea deseori că era copilul secolului al optsprezecelea; surprinzătoarea declarație poate fi ilustrată și susținută prin faptul că singurul dintre predecesorii imediați care l-au influențat a fost Carpeaux. Dacă Maillol era întrebat ce credea despre Rodin, spunea: „mi se pare a fi asemănător sculptorilor de sub Ludovic al XIV-lea". Influența lui Michelangelo este covîrșitoare, uneori aproape prea evidentă; a fost comparat deseori cu Donatello, el însuși declarînd că a învățat mult de la greci și de la catedralele gotice. Totuși nu realizăm nici o clipă că Rodin ar fi un eclectic, cu atît mai puțin cu cît stilul său nu e rezultatul unor experiențe dobîndite exclusiv în sălile muzeelor. Dovada măreției lui e tocmai aceea de a putea interpreta orice stil ca mijloc de expresie al unui adevăr despre structura organică. Știa acest lucru, și în clipele lui cele mai inspirate se străduia să-și facă opera să arate ca și cînd ar fi parte integrantă a întregii tradiții europene, fără a-i sacrifica prospețimea vitală. Credea că a realizat aceasta în ultima sa mare lucrare. Putem afirma că a făcut-o și în prima.

Omul care merge a fost modelat în lut. Rodin este și în această privință în pas cu tradiția secolelor șaptesprezece și optsprezece: el este un modelator și nu un sculptor. După perioada de tinerețe petrecută ca meșteșugar, este îndoielnic că a mai ținut în mînă o daltă; poate că nu e chiar adevărat, căci obișnuia să-și întîmpine vizitatorii cu o daltă în mînă și plin de praf de marmură. Sîntem însă pe deplin îndreptățiți să credem că atunci cînd se reîntorcea în atelier o lăsa deoparte. Toate marmurile i-au fost sculptate de profesioniști, și încă foarte frumos sculptate, cu o libertate și o sensibilitate ce n-ar fi fost atinse dacă Rodin n-ar fi stat în spatele lor. Faptul nu mi se pare cîtuși de puțin discreditant, dar nu e mai puțin adevărat că în bronzuri se vădesc cel mai bine însușirile lui Rodin, atunci cînd acestea sînt turnate sub supravegherea sa

și după modele făcute de el însuși. Ultimelor turnări le lipsesc adesea ascuțimea accentului și odată cu ea una dintre cele mai prețioase însușiri ale lui Rodin: comunicabilitatea vieții.

Degetele lui Rodin erau instrumentele puterii și ale comunicării. Mîinile îi erau de tămăduitor, de iscusit reașezător de oase, capabile să insufle viață prin simpla lor atingere. Nu e de mirare deci că mîinile constituiau pentru el o obsesie, drept pentru care avea dulapuri pline cu mîini mici de teracotă pe care obișnuia să le scoată și să le privească. Cred că toate mîinile *Burghezilor din Calais* provin din acele dulapuri. Socotesc, în consecință, că (în afara unui singur caz) cele mai frumoase lucrări ale lui Rodin sînt la scara la care putem încă sesiza că interacțiunea ritmică a planurilor se stabilește în funcție de mărimea și forța compresivă modelatoare a degetului mare și a celorlalte ale mîinii drepte a artistului. De fapt toate figurile sale au fost la început realizate la această scară; nudurile aveau 1/6 sau 1/10 din mărimea naturală; ulterior ele au fost mărite mecanic de către elevi, pierzîndu-și astfel acea unitate de execuție și concepție care le dădea forță. Respectiva dependență de modelajul manual confirmă acea trăsătură telurică ce apare atît de des în opera lui Rodin. Mulți dintre contemporani îl numeau „un gînditor în piatră"; alții îi spuneau „bătrînul satir". Ultima denumire e mai aproape de adevăr și ea nu-i adumbrește cîtuși de puțin faima de mare artist. Era un om al naturii *(Naturmensch)*, conștient că emoțiile și senzațiile lui sînt asemănătoare cu cele ale animalelor sau copacilor. Abstracțiunile necesare unei gîndiri ordonate sau compoziției arhitecturale erau pentru el nefirești.

Cînd eram tînăr mi-am petrecut mult timp plimbîndu-mă în sus și în jos pe Promenada englezilor de la Nisa, așteptîndu-mi tatăl să țîșnească surexcitat și victorios — cum era întotdeauna — din Cazino. Unul din obiectele mele predilecte de distracție era o clădire stridentă chiar în acel șir de monstruozități arhitectonice, clădire care

se numea Vila Neptun. Pe întreaga fațadă, parcă le văd, se desfășurau cu o luxuriantă tropicală figuri policrome agitate și contorsionate; din păcate, nu-mi aduc aminte de cele două cariatide care susțineau fereastra principală. Acestea erau semnate de sculptorul Cordier dar erau executate de Rodin, nu de tînărul și necunoscutul Rodin care a rămas încă necunoscut, ci de Rodin cel matur care chiar în anul următor avea să primească prima lui comandă oficială, Poarta Infernului. Un mulaj al uneia din figurile de la Vila Neptun supraviețuiește încă în Muzeul Rodin unde e cunoscut sub numele de *Torsul Adelei* (284) și este una dintre cele mai admirate opere minore ale lui Rodin. Aproape douăzeci de ani de muncă și-a irosit artistul în cîștigarea existenței prin realizarea unor sculpturi decorative anonime, „în stilul cel mai urît cu putință", dacă aceste cuvinte au vreun înțeles. A lucrat la fațadele clădirilor publice de la Bruxelles și Strasbourg, orașele acelor mîncăruri abundente și nedigerabile, a desenat proiecte de servante bogat sculptate și de paturi uriașe cu patru piloni ornamentali. Un artist își poate cîștiga, desigur, pîinea lucrînd ca simplu meșteșugar fără ca acest fapt să-i afecteze arta; nu așa stăteau lucrurile cu sculpturile decorative ale lui Rodin. Că acele artefacte obsesive reflectau cu adevărat o latură a firii sale, ne-o dovedește cu prisosință *Poarta Infernului* (285).

Comanda pentru *Poarta Infernului* i-a fost făcută în 1880 de către un ministru luminat al artelor, pe nume Antonin Proust. Ea avea să fie montată la intrarea noului Muzeu al artelor decorative. Rodin s-a gîndit imediat să reprezinte întreaga lume imaginară a lui Dante, dar ca și în cazul poemului simfonic al lui Liszt, *După o lectură din Dante*, bănuiesc că nu a trecut de paginile antologate din *Infernul*. Proiectul scotea în evidență deopotrivă ce era mai rău și mai bun la Rodin: mai rău pentru că era în mod inevitabil în maniera sculpturilor lui arhitectonice decorative și pentru că încuraja ilustrarea unei

angoase spirituale pe care artistul nu o simțea cituși de puțin, ci avea să o preia de la prietenii săi literații. În cele din urmă s-a întîmplat ca proiectul să se potrivească în chip optim cu geniul lui Rodin. Renunțase să mai creadă că el avea să fie ilustratorul lui Dante. În fazele de început a inclus unele episoade din *Infernul — Ugolino* (pe care-l modelase înainte de primirea comenzii) și *Paolo și Francesca.* Apoi a început să adauge orice figură care exprima un anumit fel de emoție. Tînărul îngenuncheat și cu brațele ridicate (288) provine din *Poarta Infernului*; gestul său de disperare ar putea fi laitmotivul întregii compoziții. Într-adevăr, el se numără printre cele mai remarcabile inovații ale lui Rodin și pe bună dreptate a fost mărit și lucrat ca piesă separată căreia artistul i-a dat mai întîi denumirea de *Fugit Amor* (Dragostea trece), apoi de *Spiritul vremii* și, în fine, de *Fiul risipitor.* Nudul de fată (287), cred că este de asemenea în spiritul *Porții Infernului* — un spirit al disperării baudelairiene — deși atunci cînd a fost turnată separat a fost intitulată *Meditația.* Toate acestea demonstrează caracterul convențional al infernului său suprapopulat. Dacă lui Rodin îi plăcea un anume motiv, îl putea scoate și prelucra ca piesă separată; în acest fel au luat naștere un număr însemnat din cele mai vestite figuri ale sale, cu caracteristici atît de diferite ca acea *Faunița* în picioare, de o senzualitate sănătoasă, maillolescă (290) sau demna de compătimire și minunat de expresiva inovație a *Frumoasei făurărese* (286). A ajuns să folosească astfel Poarta drept un fel de magazie de provizii sau, putem spune, drept echivalentul carnetului de note al unui scriitor, în care ideile erau păstrate pînă li se făcea simțită nevoia. Multe din nudurile adăugate *Porții* erau în mod limpede doar amintiri ale unor poze care l-au impresionat și care n-ar putea fi asociate prin nici un efort al imaginației cu monumentul în care au fost integrate. Acest fel de tratare a motivelor este fundamental diferit de procedura clasică a lui Millet sau a lui Degas. În străfun-

durile minţilor acestora erau implîntate acele forme obsedante pe care simţeau nevoia să le aducă la perfecţiune prin contactul cu lumea vizibilă. Nimic mai puţin valabil în ce priveşte desenele lui Rodin. Văzînd un gest sau o mişcare care-i plăceau, le desena sau le modela imediat, cu o nespusă grabă, ca nu cumva să-i scape. Rezultatul era desăvîrşit. El putea fi mărit dar nu schimbat. În felul acesta, Rodin a făcut mai multe descoperiri asupra posibilităţilor de expresie ale corpului decît oricare alt artist de la Rubens încoace. Figura femeii ghemuite (289), o inovaţie de nevisat pentru sculptorii dinaintea sa, are o finisare care o situează în marea tradiţie a sculpturii europene. Faptul că ar fi putut fi inclusă în *Poarta Infernului*, dovedeşte tocmai ceea ce spuneam şi anume că respectivul proiect, oricît de fără ţel ni s-ar părea, avea pentru Rodin o reală valoare şi cu toate că impresia generală este oprimantă, ne îndoim că s-ar fi simţit slobod să dea la iveală minunata serie de inovaţii plastice dacă el însuşi n-ar fi fost convins că ele constituiau părţile necesare ale unui anumit plan grandios.

Felul în care au fost făcute aceste inovaţii a înrîurit întreaga artă a lui Rodin. Dispreţuind pe bună dreptate pozele premeditate ale modelelor de profesie, el insista să aibă în atelier, în acelaşi timp, două sau trei fete nude cărora le spunea să se mişte şi să se relaxeze pînă uitau cu totul că sînt complet dezbrăcate. În acest mod a descoperit mai multe poze noi, iar în cele vechi a văzut o proaspătă vioiciune. A încerca însă să elimini inhibiţii vechi de secole, tabuuri aproape tot atît de valabile în antichitate ca şi în evul mediu, era o întreprindere periculoasă, iar vizitatorul Muzeului Rodin îşi dă cu siguranţă seama că în cursul acesteia s-au pierdut unele elemente ale condensării. Mai mult încă, sîntem conştienţi că spre a fi inspirat, Rodin nu avea nevoie de poze sugerînd un abandon total. Pînă la vîrsta de şaizeci de ani a fost capabil să reacţioneze puternic la vigoarea fizică şi sînt sigur

că vorbea sincer cînd afirma că pentru el frumuseţea unei femei era aidoma cu cea a unui munte sau a unui val.

Lipsa de concentrare apare foarte limpede în desene. Într-un anumit sens, ele sînt cele mai degajate şi mai revoluţionare dintre toate operele lui. În general însă, sînt destul de monotone. Se spune că numai în Muzeul Rodin se află peste patru mii şi trebuie să mărturisesc că doar după o sută de bucăţi, nesfîrşitul şir de femei tolănite mi-a produs o impresie mai degrabă depresivă decît înviorătoare, ele părînd a pune în evidenţă un fel de promiscuitate străină pasiunilor concentrate ale celor mai mari artişti (291).

Cît de mult contrastează ele cu forţa şi bogăţia plastică a celor mai frumoase piese ale lui Rodin, de pildă *Eva* (292) unde fiecare centimetru de modelaj este viu, iar unele părţi, bunăoară umerii, au o vigoare egalată doar de Donatello. Statuia ilustrează spusa lui Rodin că sculptorul trebuie să se concentreze asupra punctelor de maximă tensiune, acolo unde forma pare a ieşi cel mai puternic în evidenţă. Poza, de asemenea, dă dovadă de simplitate şi desăvîrşire, plasînd bronzul printre cele mai mari sculpturi ale tuturor epocilor.

În diverse ocazii Rodin a recunoscut cît datora catedralelor gotice, Renaşterii, secolului al optsprezecelea, dar niciodată nu a pomenit de romanticii anilor 1830. Oricum, ne place sau nu, părinţii noştri spirituali sînt de obicei mai bătrîni decît noi doar cu o generaţie şi n-avem decît să privim grupul celor *Trei umbre* (293) pentru a constata cît de mult a aplicat Rodin în sculptură spiritul şi multe din formele lui Géricault şi Delacroix. De pildă, sufletele pierdute care se agaţă de *Barca lui Dante*, în tabloul lui Delacroix, ar putea descinde din *Poarta Infernului*, iar femeia nudă care se aruncă înaintea cailor cruciaţilor, aminteşte de una din cele mai frumoase marmure ale lui Rodin, aşa-numita *Danaidă* (294). Dacă privim *Cele trei umbre* ca pe ultimul rod al unui venerabil copac, romantis-

mul anilor 1830, găsesc că am avea mai mare înţelegere pentru hiperemfaza retorică a pozelor lor. Acelaşi lucru se poate spune şi despre *Gînditorul* (295). Această statuie a fost numită la început *Poetul*, în intenţia de a fi un portret simbolic al lui Dante meditînd asupra tuturor creaţiilor sale. Dintre toate figurile *Porţii Infernului* ea singură mi se pare cea mai reuşită în amplasamentul original. Deşi compoziţia generală a acestui fel de timpan este haotică, concepţia figurii abstracte, înconjurată de copiii loviţi de panică ai visărilor ei, îmi apare deosebit de emoţionantă. Scos din acest context, poetul pierde caracterul concret care este salvarea artei simbolice, îmbrăcînd pe cel al banalităţii penibile a imagisticii populare.

Deosebit de credul, deşi se afla în pragul bătrîneţii, Rodin nu s-a lăsat totuşi niciodată înşelat de succesul de mase. Ar fi putut exploata cu uşurinţă ideea *Gînditorului*. Dimpotrivă, el urmărea cu scrupulozitate ceea ce îi dicta conştiinţa, astfel că aproape toate piesele lui majore au stîrnit un strigăt de revoltă colectiv. Unica excepţie o constituie *Burghezii din Calais* (296) care a devenit, aproape de la început, populară în cel mai bun sens posibil. Ea este pe înţelesul oricui vrea să-i acorde atenţie; elementul dramatic este inerent şi nu adăugat, iar burghezii, cu fiecare mişcare a lor, dau formă sculpturală simţămintelor umane celor mai comune. Rodin, într-o clipă de revelaţie, a cerut ca grupul să fie amplasat direct pe sol în mijlocul pieţei din Calais astfel încît să pară că face încă parte din mulţimea care circulă în jurul lui şi care va simţi astfel mai puternic, în toiul preocupărilor ei zilnice, natura sacrificiului eroic.

O altă statuie monumentală a lui Rodin care nu a fost şi probabil că nu va fi niciodată populară, este *Balzac* (298). Cu toate acestea e o lucrare de geniu şi, după părerea mea, lucrul cel mai frumos realizat de Rodin. Povestea creării lui ni-l înfăţişează pe autor ca pe un adevărat artist, temporar debarasat de orice urmă de şar-

latanism. I-a fost comandat în 1892 de către un organism ce se intitula Societatea oamenilor de litere, urmînd să fie terminat în 1894 şi plasat în centrul lui Palais-Royal.

Rodin a găsit că sarcina era deosebit de dificilă. Lucrările lui cele mai bune depindeau în întregime de natură. Toate concepţiile sale, cît de abstracte sau literare ar fi fost denumirile lor ultime, porneau de la transpunerea veridică a unui model viu. Balzac murise de peste treizeci de ani şi consemnările aparenţei lui fizice erau nesatisfăcătoare. Rodin a depus eforturi imense pentru a se documenta, ducîndu-se în cele din urmă la Tours spre a încerca să găsească pe cineva care să arate ca Balzac. Unicul rezultat al cercetărilor a fost de a afla că la maturitate Balzac era gras, bondoc şi cu alură neeroică. Şi totuşi trebuia să realizeze o statuie impunătoare înaltă de nouă picioare (2,75 m). Era o încercare pentru concepţia sa asupra veridicului. În cele din urmă, inspirat de celebra fotografie a lui Nadar care tocmai fusese descoperită, a executat şapte modele de mari dimensiuni ale lui Balzac nud şi le-a aşezat de jur împrejurul atelierului spre a le contempla cît mai multă vreme (297). Toate acestea reprezintă fidel chipul lui Balzac şi, văzute împreună, produc un efect alarmant. Oaspeţii care-i vizitau atelierul, cu lumînări în mînă, şi al căror extaz în faţa marmurelor lui celor mai sentimentale a fost deseori descris, puteau într-adevăr simţi că, aidoma lui Per Gynt, pătrunseseră în încăperea Marelui Vrăjitor. Şi totuşi aceşti monştri au o densitate plastică pe care nu a mai depăşit-o niciodată, lipsindu-le în acelaşi timp retorica emoţională, fapt care ni-i face foarte pe plac. Cred însă că ei nu ar fi fost pe gustul membrilor Societăţii oamenilor de litere dacă acestora li s-ar fi dat permisiunea să viziteze atelierul, ceea ce nu li s-a îngăduit, iar în 1894, după ce expiraseră cei doi ani, mai mulţi dintre ei au lansat zvonul că Rodin nu a făcut absolut nimic, că era un şarlatan şi un escroc, că trebuie să-i fie luată comanda şi încredinţată unui om

mai serios. Rodin continua să contemple cei şapte Balzaci nuzi, hotărîndu-se în cele din urmă să-i acopere pe fiecare cu un drapaj care să sugereze vestitul halat. Drapajul a fost aplicat în ipsos ud şi finisat după uscare. În acest fel, trupurile se adecvau mai mult capetelor care deveneau pe cît de limpede o idee expresivă, pe atît de puţin un portret adevărat. Rezultatul final a fost trimis la Salonul din 1898.

El întrecuse cele mai crude speranţe ale duşmanilor săi. Înainte de această extraordinară apariţie ei mai întîmpinau încă oarecare dificultăţi în a convinge pe membrii Societăţii şi majoritatea publicului că Rodin era nebun şi că insultase Franţa. Omul care a sărit cu toată puterea în sprijinul lui Rodin a fost Emile Zola, neobositul apărător al cauzelor drepte. Din nefericire era tocmai momentul afacerii Dreyfus şi *Balzac* a fost şi el inclus în strigătul „patria în pericol". Oamenii de litere, cu un strigăt de bucurie, au refuzat să accepte statuia. În acelaşi timp la Salon aveau loc ceea ce biograful lui Rodin numeşte „manifestaţiuni indecente". Mulţimile adunate în jurul bazei statuii o insultau şi o ameninţau cu pumnul, unanime asupra unei chestiuni de tehnică: atitudinea era nefirească, iar atare drapaj nu putea acoperi nici un trup imaginabil. Rodin care era prin preajmă ştia că n-avea decît să lovească o singură dată cu ciocanul şi drapajul va cădea lăsînd să se vadă corpul. În loc de a proceda astfel, a scris o scrisoare demnă şi şi-a retras statuia de la Salon plasînd-o în grădina lui de la Meudon.

Balzac a continuat să fie obiect de injurie şi la zece ani după retragerea lui de la Salon. Se spunea că e asemenea unui om de zăpadă, unei bufniţe, unui dolmen, unui zeu păgîn — toate epitete foarte adevărate pe care nu le mai considerăm insultătoare, ci analogii îndreptăţite care au contribuit la efectul eminamente imaginativ al operei. În 1908 a avut loc un nou şi încă şi mai violent atac, iar un ziar i-a cerut lui Rodin să se explice. Răspunsul său a fost următorul:

„Dacă adevărul trebuie să piară, Balzac al meu va fi sfărîmat de generaţiile viitoare. Dacă însă adevărul este nepieritor, prezic că statuia mea îşi va făuri propriul ei drum. Această operă care a fost în aşa măsură subiect de rîs este produsul întregii mele vieţi şi pivotul esteticii mele. Din momentul în care am conceput-o, am devenit alt om. Ea a însemnat un pas esenţial în evoluţia mea, căci am făurit veriga dintre marile tradiţii pierdute ale trecutului şi propria mea epocă, verigă care va deveni zi cu zi tot mai puternică".

După părerea mea *Balzac* realizează întocmai prevestirile lui Rodin. După nenumăratele aventuri ale artistului în alte stiluri, el a creat ceva ce-i aparţine în întregime şi care pare a izvorî din inima tradiţiei universale a sculpturii. În acelaşi timp este şi cea mai modernă din operele lui Rodin în sensul că imitarea aparenţei este subordonată în întregime ideii sculpturale. În grădinile Muzeului de artă modernă din New York, care cuprinde capodoperele sculpturii secolului douăzeci, *Balzac* al lui Rodin este de departe cea mai veche lucrare. Acolo sînt toate prezente — Matisse, Laurens, Gargallo, Zadkine, Henry Moore, Giacometti — iar *Balzac* pare că le întîlneşte pe propriul lor teren şi că le domină.

Există, oricum, o ironie tragică în spusele lui Rodin. Ea se referă la faptul că *Balzac* avea să inaugureze o nouă treaptă în evoluţia artistului. Într-adevăr a fost ultima mare operă pe care a realizat-o. A mai produs, e drept, cîteva lucrări minore frumoase, dar resortul principal al maşinăriei lui creatoare pare a se fi rupt. *Balzac* a fost realizat pe fundalul unei tragedii din viaţa personală a lui Rodin, tragedie de pe urma căreia, cred, nu şi-a mai revenit niciodată. Convieţuise din tinereţe cu o femeie vajnică şi aproape analfabetă, pe nume Rose Beuret care-l ajuta să-şi facă mulajele, avea grijă de turnarea statuilor şi-l aştepta cu masa (299). În schimb îi făcea scene de gelozie aproape în fiecare noapte, Rodin fiindu-i, fireşte, neabătut infidel. (Trebuie să adaug

că toţi cei care au cunoscut-o şi cu care am vor-

bit despre ea, inclusiv Sir Gerald Kelly şi dl. Steichen, mi-au declarat că era întru totul fermecătoare).

În 1887 maestrul a primit ca discipolă pe Camille Claudel, sora poetului. Aceasta avea mult talent ca sculptoriţă şi era de asemenea deosebit de frumoasă, cum se poate constata dintr-una din cele mai vestite marmure ale lui Rodin (300). S-au îndrăgostit nebuneşte unul de celălalt, iar în 1897 i-a cerut s-o părăsească pe Rose şi să se căsătorească cu ea. Ne putem imagina lupta din sufletul artistului cînd privim capetele celor două femei aşezate faţă în faţă în Muzeul Rodin. În cele din urmă s-a hotărît să rămînă cu credincioasa-i tovarăşă, mai puţin, cred, din teamă ori afecţiune cît din pricină că o simţea adînc legată de opera lui. Drept urmare Camille Claudel şi-a ieşit din minţi, provocînd o jalnică dramă în cursul căreia, apărînd în boschetele de la Meudon, Rose a tras în ea.

Majoritatea marilor gesturi de renunţare au rezultate nefaste. A făptui ceva împotriva înclinărilor fireşti este întotdeauna primejdios, iar pentru un om al naturii *(Naturmensch)* ca Rodin era aproape o sinucidere. Aşa s-a întîmplat şi cu Rossetti pe care pierderea unei mari iubiri prin moartea d-rei Sidall l-a aruncat în cele mai degradante aventuri. Rodin a căzut victima unei americance numită ducesa de Choiseul care, departe de a fi tînără precum se poate vedea din portretul pe care i l-a făcut, dădea dovadă de o mare vitalitate (302). Ea l-a despărţit de vechii prieteni, l-a îmbrăcat în frac şi joben de mătase, purtîndu-l prin toată Europa într-o limuzină neagră ca pe un urs dresat să joace. Prietenii l-au convins în cele din urmă să se descotorosească de cumplita ducesă, dar unicul rezultat a fost că noi valuri de parazite băteau în fiecare lună în porţile de la Meudon. Rodin strînsese o importantă colecţie din propriile sale opere şi cum sculptura lui devenise acum extrem de preţuită, aceste doamne erau deseori întovărăşite de avo-

caţi. Se pare că în ultimii ani Rodin semnase sute de testamente. Din punct de vedere artistic posteritatea poate regreta că *Balzac* al său nu a fost urmat de un *Rodin* al lui Balzac. Macabra comedie a durat aproape zece ani şi (într-un fel) s-a terminat cu bine căci colecţia lui Rodin a fost în cele din urmă acceptată de către stat, iar artistul a fost convins chiar în ultimele luni ale vieţii să o ia în căsătorie pe Rose. Din nefericire amîndoi erau la acea dată cu minţile mai mult sau mai puţin rătăcite, abia dîndu-şi seama de ceea ce se petrecea cu ei.

Am amintit această tristă poveste deoarece ne ajută să înţelegem mai multe lucruri despre Rodin, fapte care altfel ar fi rămas de nepătruns. Ea explică lipsa operelor majore în ultima perioadă a vieţii. De asemenea tot ea ne lămureşte asupra declinului reputaţiei sale imediat după moarte, deoarece acei critici care au scris atunci despre el erau încă prost impresionaţi de amintirea figurii în frac, nerăbdătoare, arbitrare, năzuroase, gîndindu-se numai la propria-i glorie şi devorînd cu nesaţ cele mai josnice linguşeli. Corul de osanale al doamnelor entuziaste şi al literatorilor era astfel dirijat încît să pună în evidenţă partea cea mai proastă a geniului artistului deoarece el proslăvea calităţile pseudomistice ale operei sale. Maestrul modelator şi iubitor al lucrurilor vizibile era în acest chip adumbrit de filosoful găunos şi e semnificativ faptul că partea cea mai însemnată a operei lui tîrzii constă din marmure (după cum am mai spus, nu a sculptat niciodată nici una) căci marmura a fost dintotdeauna pentru el materialul în care dădea formă visurilor, în vreme ce lutul era substanţa adevărului.

În fine, cred că putem afirma, fără a ne autoconferi jurisdicţie morală, că ultimii douăzeci de ani ai vieţii lui Rodin indică o anumită fisură de caracter care i-a înrîurit arta şi care îmi explică de ce simt oarecare jenă cînd intru într-o încăpere plină de sculpturile artistului. Este foarte

greu pentru un mare artist să lupte cu succesul. De obicei deplîngem ruina lui Rembrandt și mormîntul sărac al lui Mozart, dar nereușitele lor lumești nu le-au dat oare acea inegalabilă libertate? De cîte ori artiștii de succes nu trebuiau să-și creeze în mod artificial singurătatea cu care societatea a fost atît de generoasă în a dărui pe Rembrandt, pe care Michelangelo și Beethoven au dobîndit-o prin firea lor ursuză, Turner cîștigînd-o prin mizerie voluntară, iar Hokusai prin excentricitate. Dacă lupta pentru păstrarea independenței era destul de complicată în Renaștere, cît de uriașă a devenit ea în anii de început ai acestui secol, cînd comunicațiile lesnicioase au și început să corupă bunele maniere. Neîndoielnic că această luptă a avut urmări și asupra lui Rodin. Oricum, senzația de alunecare și descompunere pe care o simțim în multe din operele lui tîrzii, nu este deosebit de importantă. Nu toți artiștii și practic nici un poet nu evoluează odată cu trecerea timpului, iar scăderile operei lor tîrzii influențează prea puțin calitățile celei timpurii. Înlăturați inspirația și apare o „persoană“ cu totul nouă. Cine ar fi crezut că autorul poemelor despre „Lucy“ va deveni prozaic, iar cel al lui *Sordello* lipsit de inteligență? Lucrul cel mai de seamă în cazul lui Rodin este cît de rodiniană a rămas sculptura sa, astfel că, chiar în anii descompunerii, el mai putea realiza încă opere frumoase cum e *Catedrala* (mîini inversate) (301). Dacă ne întoarcem privirea către marile sculpturi *Omul care merge*, *Burghezii din Calais*, *Balzac* și figurile cuprinse în *Poarta Infernului* constatăm că tradiția lui Géricault și Delacroix a atins un punct final valoros.

Pictori și sculptori vor continua să producă opere ce pot fi numite romantice; ei însă nu vor mai insista asupra motivelor ce și-au avut originea la începutul secolului al nouăsprezecelea și s-au schimbat atît de puțin în răstimp de aproape o sută de ani. Să te folosești de corp spre a exprima neliniștea sufletului omenesc, nu mai este

un lucru posibil; nu mai știm cum să reprezentăm corpul și nu mai credem în existența sufletului. Cît privește imagistica fricii de care ne-am ocupat în primele capitole ale acestei cărți, ea a devenit parte componentă a vieții noastre obișnuite, accesibilă zilnic milioanelor de telespectatori. Moneda calpă alungă pe cea bună, iar actuala răspîndire a groazei face din *Poarta Infernului* un loc comun al vieții noastre de zi cu zi.

INDICE

Ilustrațiile reproducînd operele artiștilor care formează obiectul capitolelor cărții nu sînt incluse în indice.

CUPRINS

„Ex meis libri"

1985 10-IV

Redactor: ALEXANDRA DOBROTĂ
Tehnoredactor: VIRGIL STRUGARIU

Bun de tipar: 24.03.1981
Apărut 1981
Coli de tipar 8,67 ; planşe 84

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918"
Str. Grigore Alexandrescu Nr. 89–97,
Bucureşti
Republica Socialistă România

